

SOCIOLOGIE VISUELLE ET FILMIQUE

Le point de vue dans la vie quotidienne

Sous la Direction de

Joyce Sebag, Jean-Pierre Durand, Christine Louveau, Luca Queirolo Palmas, Luisa Stagi



Genova University Press
Collection ***Immagin-azioni sociali***

Responsables Scientifiques de la collection:

Prof.ssa Luisa Stagi
Prof. Luca Queirolo Palmas

Comité Scientifique:

Prof. Jean-Pierre Durand
(Université d'Evry)

Prof.ssa Joyce Sebag
(Université d'Evry)

Prof. Doug Harper
(Duquesne University)

Prof. Federico Rahola
(Università di Genova)

Prof.ssa Anna Lisa Frisina
(Università di Padova)

Prof.ssa Emanuela Abbatecola
(Università di Genova)

Prof. Pino Losacco
(Università di Bologna)

Prof.ssa Christine Louveau
(Université d'Evry)

Prof.ssa Francesca Lagomarsino
(Università di Genova)



SOCIOLOGIE VISUELLE ET FILMIQUE

Le point de vue dans la vie quotidienne

Sous la Direction de

Joyce Sebag, Jean-Pierre Durand, Christine Louveau, Luca Queirolo Palmas, Luisa Stagi



Maison d'édition appartenant à l'Université de Gênes



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA



laboratorio di sociologia visuale
Università di Genova

Graphisme et mise en page: Elisa Marsiglia



Cet ouvrage a été objet d'une double évaluation
conformément aux critères établis dans le protocole UPI

Éditeur

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Piazza della Nunziata, 6 - 16124 Genova

Tel. 010 20951558

Fax 010 20951552

e-mail: ce-press@liste.unige.it

e-mail: labgup@arch.unige.it

<http://gup.unige.it/>

La responsabilité des éventuels droits exclusifs des images publiées revient aux auteurs



(version eBook)

ISBN: 978-88-97752-97-4 (version eBook)

Édition Janvier 2018



Stampa
Centro Stampa
Università degli Studi di Genova - Via Balbi 5, 16126 Genova
e-mail: centrostama@unige.it

Table des matières

Introduction

- De la vie quotidienne à la sociologie *par l'image*, de *Joyce Sebag*, *Jean-Pierre Durand* et *Luca Queirolo Palmas* p. 9

Les interactions filmeurs/filmés dans la réalisation photographique et filmique

- ‘Paysans au quotidien, le quotidien des paysans, rapports aux temps’. À partir du film *Paysans on y croit dur comme ferme*, de *Jean-Pascal Fontorbes* et *Anne-Marie Granié* » 36
- *Methodological Quandries of Filmic Representations*, by *Robert Garot* » 47
- *Visual and Social Approaches in Participatory Art*, by *Paola Bommarito* » 54
- *Visual spaces: images, sounds and words in research on public space*, by *Fabrizio Bruno*, *Livia Bruscaaglioni*, *Erika Cellini* et *Giulia Maraviglia* » 62

Élicitation: vers la découverte de soi et des autres

- La “sobriété énergétique” au quotidien: approche filmique, relation ethnographique et restitution de la recherche, de *Violeta Ramirez* » 91
- *Filmer le quotidien collectif: l'exemple de 'Rue du Moulin de la Pointe'*, *Jean-Claude Bergeret*, *Jacques Krier*, *Paul-Henry Chombart de Lauwe*, de *Réjane Hamus-Vallée* » 104
- *Le quotidien dans l'objectif: une enquête photo-participative sur l'expérience du vieillissement en ville*, de *Loïc Riom* et *Cornelia Hummel* » 121
- *Documentare la prigione: riflessioni a partire da un laboratorio video-enografico*, di *Massimo Cannarella*, *Francesca Lagomarsino* et *Cristina Oddone* » 142

L'invisible saisi par l'image

➤ Les sociologues-photographes et leurs photo-graphies: un corps à corps fécond, de <i>François Cardi</i>	»	158
➤ Quand la photographie fait émerger la valeur morale du travail hors de l'in/vu, de <i>Christian Guinchard, Simon Calla et Yves Petit</i>	»	176
➤ 'Donna Faber'. When sociology and photography meet, by <i>Emanuela Abbatecola</i>	»	194
➤ 'On se voit, Bonjour, Bonsoir...'. Des jeunes sportifs ayant des déficiences intellectuelles donnent leur point de vue sur l'intégration sociale, de <i>Anne Marcellini</i>	»	217
➤ L'image et le son dans la vie quotidienne, étude sociologique de contenu de deux films, de <i>Nesma Elbatrik</i>	»	226
➤ 'Short on work': rappresentazioni audiovisive tra ricerca, lavoro e vita quotidiana, di Tommaso Fabbri, Antonella Capalbi, Eleonora Costantini, Giulia Piscitelli e Giorgio Luigi Risso	»	249

Conclusion

➤ La culture visuelle dans la vie quotidienne. Effets théoriques et méthodologiques, de <i>Christine Louveau de la Guigneraye et Luisa Stagi</i>	»	279
--	---	-----

Annexe

➤ Manifeste pour une sociologie visuelle et filmique, de le <i>Collectif Sociologie filmique du Centre Pierre Naville et Laboratoire de Sociologie visuelle</i>	»	294
➤ A Manifesto for Visual and Filmic Sociology, by <i>Centre Pierre Naville Filmic Sociology Group and Visual Sociology Laboratory</i>	»	300

Les auteurs

»	307
---	-----

Introduction

De la vie quotidienne à la sociologie par l'image

de *Joyce Sebag**, *Jean-Pierre Durand** et *Luca Queirolo Palmas***

*Centre Pierre Naville, Université d'Evry-Paris Saclay

**Université de Gênes

Cet ouvrage rassemble des contributions de photographes et de cinéastes, tous sociologues, anthropologues, ethnographes, ethnologues, géographes, historiens... *La vie quotidienne* apparaît comme un raccourci pour réunir une diversité d'objets traités par les sciences humaines et sociales.

Le *point de vue* fait converger – ou diverger – les auteurs sur leur double positionnement d'intellectuels et de preneurs d'images. Qu'ils traitent de la photographie ou du cinéma, les chapitres de cet ouvrage interrogent la fonction heuristique des images pour mieux connaître nos mondes sociaux. Ils cherchent à comprendre comment les images (et les sons) peuvent – ou non – rendre compte différemment des émotions, de la subjectivité, de l'intime, des troubles et des joies des individus et des populations.

De la pratique scientifique *avec* l'image, au travail du réel *par* l'image, chacun a conscience de tout ce que les disciplines ont à gagner dans une *science publique* qui, avec réflexivité, fait parler les silences.

1. La sociologie filmique: un décroisement heuristique

La vie quotidienne, qui résonne parfois en nous comme quelque chose de banal, fait partie du fonds commun des problématiques des sciences humaines et sociales. Philosophie, psychanalyse, ethnologie, sociologie y recherchent des éléments de la compréhension de l'humain.

Articulé au point de vue, le questionnement qui traverse cet ouvrage est celui de la vérité dans les sciences humaines et sociales et dans les sciences en général. Et c'est avec le plus grand plaisir que nous proposons une diversité de chapitres et d'objets venant de chercheurs de toutes disciplines mais aussi de champs extrêmement divers de la sociologie.

D'emblée, la sociologie visuelle et filmique et le thème de la vie quotidienne nous offrent massivement le spectacle d'un décloisonnement attendu et dont nous espérons laisser une trace. La table des matières montre la diversité des lieux d'où parlent les acteurs de cet ouvrage.

1.1. Apprendre à voir

Parce que nos réflexions ne naissent pas de rien, nous invoquons ici différents auteurs qui font partie de ce fonds commun des sciences humaines et sociales. L'un des premiers qui permet de réfléchir au passage à la sociologie filmique est Maurice Merleau-Ponty. Ce sont ses écrits sur *Le visible et l'invisible* (2011), qui font sens aujourd'hui et qu'il semble raisonnable d'évoquer ici. Merleau-Ponty comprenait l'exaspération que peut procurer ce qu'il appelait le renversement par le philosophe, du «clair et de l'obscur», à savoir la mise en évidence par le philosophe de ce qui était auparavant caché; il pouvait ainsi inviter l'humanité «à se penser comme une énigme». Et il ajoutait: «Le monde est ce que nous voyons et pourtant il nous faut apprendre à le voir. [...]. Nous devons égaler par le savoir cette vision, en prendre possession, dire ce que c'est que *voir*. Faire donc comme si nous n'en savions rien, comme si nous avions là-dessus tout à apprendre (2011, 18)».

Apprendre à voir: c'est construire un savoir que nous devons interroger. Et pour la sociologie filmique, le point de vue, le dialogue, l'intime, les interactions, la subjectivité dans des espaces contextualisés sont forts de potentialités vers de nouvelles connaissances. Cependant, si les questions traversent les disciplines telles que la philosophie et la sociologie (et les sciences humaines en général), certains décloisonnements sont difficiles. Il est probable que ceux-ci résident beaucoup plus dans notre façon d'être interpellés par des questions, par des problèmes que dans la façon de les envisager, qui reste malgré tout propre à chaque discipline.

Il en est ainsi dans les rapports du sociologue à la philosophie: si nous nous reconnaissons dans la question, nous bifurquons très vite dans notre manière de la traiter. Merleau-Ponty écrit: «Je ne vois que si c'est dans mon propre rayon d'action. Comme si ma vision du monde se faisait d'un *certain point du monde* (Ivi, 21)». Ce qui le conduit à traiter de la perception mais aussi de la nature du réel. Les sociologues tenteront plutôt de rapporter l'objet observé à la diversité des points de vue et à la trajectoire de chacun, interrogeant la possibilité d'une vision plurielle et génératrice d'un savoir, d'une «science future».

Nous opérons des emprunts et des réappropriations qui peuvent bien sûr être contestées ou débattues, mais elles nous permettent aussi d'avancer dans la connaissance. Ainsi, un autre auteur, Roland Barthes, résonne avec cet ouvrage sur *le point de vue dans la vie quotidienne*. Barthes affirme que «la science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe (1975)». Ce qui conduit à poser la question suivante: que saisissons-nous dans cet ouvrage? Quel sens donner à ce qui serait la *grossièreté de la science* qui ne s'embarrasserait pas de détails, le détail étant d'ailleurs pour certains ce qui nous empêche d'avoir une vision globale? Qu'est-ce que signifie la *subtilité de la vie quotidienne* lorsqu'elle est filmée par le sociologue-cinéaste?

Plutôt que d'opposer, ces deux termes, ne faudrait-il pas montrer que ce sont deux modes de production de connaissance et que le sociologue peut essayer de tenir les deux bouts, les articuler, les combiner? Pouvons-nous saisir *la subtilité de la vie*, comme le pensait Barthes à propos de la littérature, en nous emparant, nous sociologues, de la forme d'écriture cinématographique, laquelle deviendrait alors «une nouvelle règle de la recherche scientifique» selon une des définitions de l'heuristique?

Toutes ces interrogations traversent cet ouvrage pour ouvrir un débat élargi à tous ceux et à toutes celles qui souhaitent recourir à l'image pour «faire science».

Que peut-on saisir de la complexité de l'ordinaire qui échapperait à l'analyse du sociologue et de tout autre chercheur? Sans revenir sur un vieux débat sur image/texte, rappelons que la caméra ouvre à une autre connaissance du monde ordinaire, lorsqu'elle s'empare des questions que soulève la vie quotidienne. Il ne s'agit plus de poser comme impossible l'hybridation entre sociologie et cinéma, mais de générer toute la subtilité

que peut faire émerger le média, par les sens qu'il sollicite pour une connaissance toujours plus complexe de notre monde.

Il est probable que le cinéma et la photographie introduisent plus de «je» dans la sociologie que ne l'a fait pendant longtemps le texte écrit. La place du «je» dans le propos «scientifique» le contextualise, il dit sa source. C'est une «affirmation qui dit, je vis» comme le souligne Luce Irigaray (1985) dans son ouvrage *Parler n'est jamais neutre*. Elle ajoute: «le discours scientifique se veut neutre, duplicata sans affect de la réalité. Cette science n'est pas sans naïveté surtout quand elle se veut science du sujet, psychologie, sociologie, psychanalyse, linguistique..., raison irréversible, universelle. Elle se veut non-empiètement subjectif». C'est cette introduction de l'affect, mais pas seulement, qui est aujourd'hui en jeu dans ce jeu (entre le filmeur et le filmé) qui est aussi un enjeu dans le pari de la Sociologie visuelle et filmique.

Ainsi, la sociologie filmique confirmerait la rupture avec ses positions positivistes passées, rupture effectuée à partir de l'introduction du «je» dans l'objet d'analyse lui-même. Ici en recourant par exemple à l'émotion, indissociable de l'expression cinématographique, la sociologie filmique réaffirme la place du «je» dans la discipline.

1.2. Serait-ce dans l'intimité de la vie quotidienne que se saisit le social?

Tous ces fragments de vie que nous propose l'ensemble des chapitres questionnent nos rapports au savoir et au monde. Ces rapports multiples, avec les hors-champs qui les accompagnent, restent cette part de non-dit et de caché qui évite l'enfermement dans une transparence totalitaire.

Mais ces hors-champs disent aussi ce qui résiste. En effet,

- on regarde l'autre avec notre imaginaire, avec notre histoire, avec les lieux communs du monde dans lequel on vit et dans lequel on entre dans une relation plus personnelle avec la caméra. Comment traiter en sociologue le statut de cet imaginaire?
- la multiplicité des interprétations est-elle source de savoirs? Comment faire d'une image qui vaut mille mots, qui ne sont pas ceux de la science, mais mille mots du

stigmaté, mille mots du «je», de soi: comment en faire mille mots de notre histoire et de notre perception du monde?

- avec l'image et le son, ce sont les questions récurrentes de la visibilité et de l'invisibilité mais aussi celle de l'hyper-visibilité, pour une sociologie qui cherche en permanence à comprendre et à saisir le caché,
- la distance – et on peut le supposer l'éthique – qu'accompagne l'écriture de la sociologie filmique remet en cause l'effet d'*hyper-visibilité* de certains thèmes traités quotidiennement par les médias. Comment le sociologue-cinéaste sort-il de ces chausse-trappes et de ce piège?
- la distanciation est toujours plus difficile à construire quand le sujet nous est familier en comparaison des situations d'éloignement géographique et culturel. Cette distanciation conduit à ce que nous appelons la «connaissance dialoguée», c'est à dire à une connaissance qui naît d'une rencontre assumée avec l'Autre, détenteur d'une expérience si différente,
- enfin, une dernière question qui est loin d'être mineure: parfois la caméra capte la beauté ou magnifie le quotidien; trahit-elle alors la vie ordinaire?

Associer point de vue et vie quotidienne, c'est entrer dans un monde vertigineux auquel nombre d'auteurs, de scientifiques se sont confrontés. En effet, poser la question du point de vue, c'est admettre des pluralités de savoirs et d'expériences. C'est accepter que la subjectivité soit inhérente à notre perception du monde. Ce qui suffit à donner, ou à trouver, dans la vie quotidienne suffisamment d'étrangeté pour qu'elle devienne un objet d'étude. Faire naître de la distance dans l'intime pour mieux l'appréhender est probablement ce à quoi nous mènent de tels débats.

Michel Leiris (2016) s'est aussi penché sur l'intime qu'il renvoie au sacré: il associe les deux termes de sacré et de vie quotidienne, car, au-delà de son caractère profane, elle est associée à des rituels religieux dans nombre de sociétés. C'est la distanciation qui nous permet d'entrevoir la vie quotidienne comme un espace quasi unique que l'on retrouve dans l'approche de l'ethnologue – et décroisement oblige – dans celle du sociologue. Au fond, à travers le point de vue, la distanciation du regard porté sur ce qui

nous est proche fait émerger la dimension ritualisée de la vie quotidienne dont parlait Leiris.

Tout au long de cet ouvrage, nous retrouvons ce lien entre l'intime, qui émerge de ce regard que nous osons parfois porter sur la vie quotidienne, et la caméra. Quelle visibilité pouvons-nous en donner, scientifiquement, éthiquement, socialement, politiquement, économiquement? Tout cela s'entremêle et fait sens. Soulignons que le lien entre documentaire et vie quotidienne est primordial. On le retrouve dès les premiers moments du documentaire, de Dziga Vertov à John Grierson pour lesquels filmer le proche, filmer le quotidien est au fondement de la compréhension de la société dans laquelle on vit.

Cette compréhension ne nous est pas donnée comme une vérité produite par un expert démiurge. Avec la sociologie visuelle et filmique s'élabore un savoir dialogué qui ne nie pas le *travail solitaire du savant*, dont parlait Deleuze à propos du travail de création comme acte solitaire mais redonne sens, visibilité et pertinence aux sujets. Ce savoir est contextualisé et non pas relativisé ou surplombant. Cela lui enlève-t-il sa force? Au contraire, la sociologie visuelle et filmique redonne au savoir sa dimension problématique telle que l'ont envisagée nombre de penseurs et de philosophes. Elle s'empare aujourd'hui de la question du point de vue pour «gagner le large: [les bateaux] n'avaient fait que ramper le long des côtes et soudains ils les ont délaissées pour s'en aller par toutes les mers.» comme le dit Brecht, dans *La vie de Galilée* (1990, 8-9)», afin de ne pas se sentir à l'étroit dans une vision normative du réel. C'est au fond une bonne nouvelle, dans un monde qui cherche ce qui fait sens ou projet, que de se demander comment mettre en débat des positions qui s'affrontent pour que naissent non pas une vérité, mais des visions opératoires de la société à l'écart des «replis identitaires».

2. Travailler les signifiants des images

La sociologie filmique utilise un média spécifique, la vidéo numérique, qui a succédé techniquement au cinéma. Si le sociologue-cinéaste souhaite diffuser ses thèses au-delà des seuls milieux académiques, il doit se préoccuper très sérieusement de la maîtrise de ce médium, c'est-à-dire apprendre auprès des professionnels du cinéma – ou collaborer

avec eux pour réaliser ses films – à maîtriser la prise de vue et du son puis le montage tout en construisant une narration pour maintenir éveillés les sens du spectateur. Non seulement il doit connaître les codes du cinéma, mais il a à se soucier de l'esthétique des images/sons et de la narration, sous peine d'être discrédité dans un monde largement dominé par des images en général de bonne qualité.

En d'autres termes, si l'expression scripturale (la sociologie-papier) ne se soucie guère du style d'écriture des auteurs, voire de la dimension esthétique des ouvrages ou des revues – ce que l'on peut quelquefois regretter –, la sociologie filmique et plus généralement la sociologie visuelle ne peuvent éluder la question de la qualité des images et de la narration. Ainsi, lorsque la sociologie-papier revendique une réflexivité, celle-ci ne porte que sur les méthodes, les résultats et leurs interprétations. La sociologie visuelle et filmique ajoute à ce premier niveau de réflexivité un regard critique sur les formes du discours qu'elle propose, c'est-à-dire sur l'épaisseur de son médium, l'image (et le son), y compris dans les rapports entre son médium et les contenus sociologiques exprimés. Paraphrasant Claudine de France (1994, 9), on peut affirmer que la sociologie filmique a deux objets: *l'image du social* tout autant que le *social*.

Considérer qu'avec la miniaturisation des outils de tournage et leur facilité d'utilisation, la réalisation de documentaires sociologiques peut se satisfaire de presser un bouton et mettre bout à bout des séquences, conduit à de profonds déboires; la sociologie filmique est exigeante car elle requiert, au-delà du bagage traditionnel de tout sociologue, des connaissances et des savoir faire relatifs à l'image animée, puis du temps de mise en forme des données (le montage) qui peuvent décourager plus d'un candidat! Mais en même temps, pour qui sait être patient, la méticulosité du processus, du dérushage au montage, peut être producteur de connaissances sociologiques nouvelles, à travers l'analyse détaillée des images/sons et leurs mises en rapport au cours des essais-erreurs qui caractérisent le montage. Avant tout cela, le sociologue-cinéaste doit disposer de «bonnes» images/sons, non seulement sur le plan technique, mais sur le fond, c'est-à-dire qu'il doit penser le sens des images/sons, avant de les tourner à partir du séquencier de son scénario, ou bien, lors du tournage quand la situation diffère des prévisions. Dans ce dernier cas, le plus fréquent, la bonne connaissance du milieu social et du terrain ainsi que toute la réflexion antécédente

autour du séquencier sont les conditions de l'adaptabilité ou de l'agilité du cameraman pour tourner des images significantes.

2.1. Filmer: une reconversion de la pensée et du regard

Les exigences de la sociologique filmique conduisent à prendre en compte les difficultés que rencontrent les auteurs-papier pour *penser PAR l'image/son* afin que chacun puisse avoir conscience des difficultés de la reconversion... Car le risque est que des documentaires sociologiques ne soient que des livres à thèses portés à l'écran, dont seul le son et les paroles (souvent des entretiens) sont signifiants alors que les images apparaîtraient dénuées d'intérêt, voire sans rapport avec les textes eux-mêmes.

Penser par l'image est une démarche de rupture qui doit animer toutes les phases de la construction d'un film (ou d'un travail photographique). Tout le processus doit être irrigué par la question du point de vue qui est évidemment double: le point de vue du sociologue (ou de l'ethnologue et de l'historien, etc.) mais aussi le point de vue du filmeur par rapport à l'objet filmé (où placer la caméra et le micro?); nous traitons du dernier aspect seulement, puisque le point de vue du sociologue est largement discuté ailleurs, comme par exemple chez Norbert Elias (1993) ou chez Pierre Bourdieu (2001). Cette rupture de la pensée du sociologue que constitue le regard-image doit déjà avoir répondu positivement à la question: pourquoi s'exprimer par l'image/son plutôt que par le texte écrit? Alors s'engage et se construit la *reconversion du regard* (Rosenfeld, 1994). Selon cet auteur, l'observation filmique (à travers la caméra puis dans restitution sur l'écran) diffère profondément de l'observation directe que rapporte le texte écrit. L'observation directe active les cinq sens alors que l'observation filmique ne recourt qu'à deux sens; il convient alors de faire oublier les perceptions absentes en renforçant celles qui sont disponibles dans l'image/son: «elles doivent suggérer qu'elles donnent également à sentir, à goûter et à toucher par une mise en scène appropriée (Rosenfeld 1994, 53)». Et l'auteur rappelle que c'est bien le but des films publicitaires que de faire fonctionner les cinq sens pour déclencher l'achat.

Convertir le regard de l'observation directe à l'observation filmique, c'est évidemment ne pas s'en tenir au seul moment ou à la seule phase de l'observation mais convertir tout le regard dans tout le processus filmique, quoique Jean-Marc Rosenfeld

insiste surtout sur la préparation de l'observation filmique (l'enregistrement):

À l'observation du sensible filmé (l'image filmique), phase finale et répétable de l'observation filmique, fait pendant une observation préalable à l'enregistrement, que nous qualifierons de "profilmique" (terme emprunté à Etienne Souriau¹). L'observation profilmique délimite du réel le sensible reproductible qui pourra être donné à voir et à entendre par le film, autrement dit le *montrable filmique*. L'observation profilmique a pour finalité de préparer l'observation filmique: ses orientations et procédés méthodologiques ainsi que ses stratégies de mise en scène (délimitations, occultations, masquages, soulignements, estompages dans l'espace et dans le temps).

L'observation profilmique, dans sa forme, est une observation directe, immédiate, fugace, discontinue et irréversible. Mais anticipant l'observation filmique, elle est une *observation directe orientée* (souligné par nous). Délimitant, dans l'appréhension du sensible, le visible et l'audible reproductibles par le film, elle est discriminante. Par le programme général qui la gouverne, annonce et prépare l'enregistrement filmique, par les moyens d'appréhension du sensible qu'elle tend à inhiber (olfactif, tactile, gustatif) et par ceux qu'elle laisse ouverts, l'observation profilmique est déjà en partie une observation filmique (Rosenfeld 1994, 55).

Cette réflexion sur le profilmique² encourage à retourner la problématique vers une autre interrogation: *que dit l'image/son que ne dirait pas le texte?* L'interrogation se justifie par le fait que la vue et l'ouïe sont exacerbées en étant convoquées pour faire fonctionner les cinq sens. L'objectif du sociologue-cinéaste (comme de tout cinéaste) devient alors de *penser par l'image/son* tout au long du processus de réalisation du documentaire:

- lors de l'écriture du scénario (anticiper et concevoir les images/sons, penser la narration et la dramaturgie du film...) en préparant le séquencier;
- durant la prise de vue/son;

¹ Souriau, Étienne (1953), *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion.

² Il apparaît que le terme de "profilmique" est polysémique: nous n'en ferons pas l'exégèse, nous en tenant au sens donné par Jean-Mac Rosenfeld dans la citation ci-dessus.

- pendant le montage (à partir, en général, d'une réécriture du scénario en fonction du matériau filmé disponible).

Dans cette introduction sur *Le point de vue dans la vie quotidienne*, nous ne nous intéresserons qu'à une seule étape, celle du tournage. *Penser par l'image*, c'est considérer que toutes les actions, toutes les opérations, tous les choix dans la prise de vue doivent avoir un sens, doivent faire émerger du sens qui exprime ou qui contribue à exprimer ce que le sociologue-cinéaste souhaite exprimer. Le schéma suivant montre toutes les attentions, toutes les préoccupations qui animent le filmeur (cameraman professionnel ou sociologue-cinéaste) dont les enjeux doivent être traités avant le tournage: c'est dire que le tournage n'est pas un simple enregistrement ou une simple «captation» des événements ou d'un entretien, mais qu'il doit être réfléchi est conçu auparavant. Même si les conditions du tournage diffèrent quelque peu des prévisions, la préparation anticipatrice de celui-ci permettent les réactions rapides du filmeur pour maîtriser la nouvelle situation.

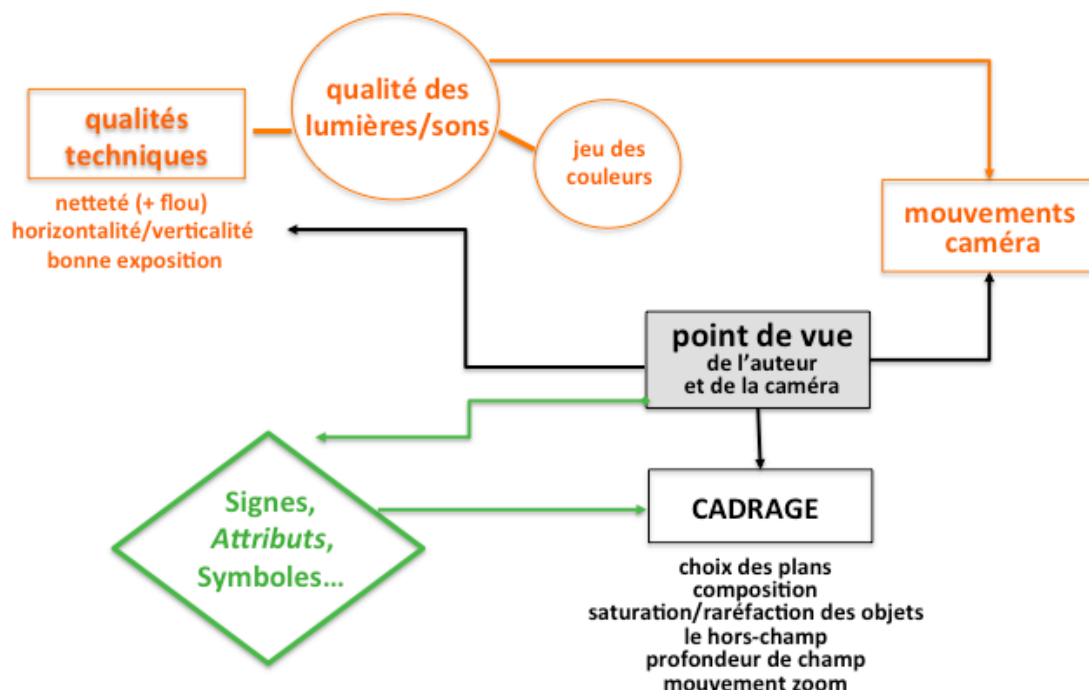


Fig. 1 - Penser par l'image, une démarche multidimensionnelle

source: J.-P. Durand

A gauche en haut du schéma, la qualité technique des images/sons, mais aussi des lumières et des couleurs signifie que l'environnement doit être totalement maîtrisé lors de l'enregistrement; ce qui requiert une profonde connaissance du terrain, y compris pour s'y adapter en cas de changements imprévisibles (disposition du mobilier et des acteurs, lumière selon l'heure et la saison de prise de vues, etc.). Les mouvements de caméras et les choix des points de vue (où disposer la caméra et les micros) doivent être anticipés afin de contribuer à donner le sens souhaité aux images (y compris pour souligner le point de vue de l'auteur). Toutes les composantes détaillées du cadrage contribuent aussi à construire le sens des images: là aussi, la qualité des repérages et des anticipations conditionnent le succès du projet de donner un maximum de significations aux images/son confortant les contenus sociologiques du documentaire. C'est cependant sur une dimension moins *technique* mais plus *sémiotique* que nous voudrions insister; laquelle se trouve dans le losange vert, à la fois lié au point de vue de la caméra et du cadrage des images (qui incluent ou excluent les objets dont il va maintenant être question).

2.2. Faire monter le sens dans les images/sons

La sociologie à quelques filiations avec l'ethnographie et avec l'ethnologie. C'est de celles-ci qu'il faut partir en sociologie visuelle et filmique. Une des solutions les plus aisées pour donner du sens à nos images est de nous appuyer sur des objets, des signes, voire des symboles et, pourquoi pas, seulement des traces ou des indices à placer dans nos images ou dans la bande son. Par commodité de langage j'appelle *attributs* l'ensemble de ces objets, signes, etc. car ils sont des *signifiants* des qualités des individus (personnages), de leurs rapports (rapports sociaux), des actions, des lieux, des époques (ou des moments) que nous filmons (ou photographions).

Tout ce qui a été analysé par Olivier Lugon dans *Le style documentaire* (2001), nous intéresse ici, même si ce n'est pas au cœur de sa démonstration. D'August Sander (1876-1954) à certains photographes de la Fsa (Farm Security Administration) comme Walker Evans (1903-1975) dans les années 1930 et au-delà dans la photographie américaine, les objets-signes abondent dans les travaux photographiques.



Fig. 2 – Maître-maçon par August Sander (vers 1930)

La photographie (ci-dessus) du Maître-maçon prise vers 1930 par August Sander – comme toutes celles de cette série publiée dans *Hommes du XX siècle*³ – a pour objectif de décrire une profession par la mise à disposition du spectateur d'une multiplicité d'attributs qui signifient à la fois les activités et le statut social du titulaire de la profession. Ici, la lecture peut se faire à plusieurs niveaux quant à l'activité: la truelle et le seau renvoient au mortier que manipule le maçon; mais pour les spectateurs qui connaissent un peu le métier, on aperçoit derrière lui des tréteaux pour les travaux en hauteur, ainsi qu'une «chèvre», ce trépied qui permet de descendre les matériaux dans un puits pour en réaliser les parois. Les chaussures, le pantalon et le long gilet (usagé) témoignent des salissures du métier alors que l'état des mains manifeste la dureté du métier. Tout est dit, y compris l'affirmation de soi et la fierté du métier dans le sourire amorcé du maçon; on pourrait même ajouter que la mèche au vent renvoie aux travaux extérieurs de la maçonnerie et aux intempéries qu'il subit.



Fig. 3 - US 30, Nebraska par Robert Frank (vers 1960)

³ Voir aussi l'analyse par François Cardin de trois photos de paysans prises par Sander à la même époque dans *August Sander et le modèle visuel. Les paysans dans 'Hommes du 20^e siècle'*, «La Nouvelle Revue du Travail», n. 11, Automne 2017.

Dans cette photographie de Robert Frank intitulée «US 30, Nebraska», prise vers 1960, le photographe use de stratagèmes pour nous montrer l'isolement dans les grandes plaines américaines: une seule boîte aux lettres pour cinq bâtisses: c'est que, parmi celles-ci, une seule est une habitation, les autres sont les dépendances nécessaires à l'agriculture: granges, hangar, ancienne écurie, fenil, etc. Prise l'hiver, les arbres sans feuilles accroissent ce sentiment de nudité que la végétation très courte et parsemée exagère encore. Bien sûr un seul chemin d'accès. Mais aussi un seul poteau que Robert Frank choisit de planter au milieu de la photo, défiant ainsi toutes les lois classiques de la composition: comme si le photographe voulait aussi montrer que les fermiers sont tellement isolés qu'ils n'ont pas le téléphone, ni même l'électricité. En revanche, les traces de chenilles au premier plan, suggèrent que dans les environs de plus riches fermiers disposent d'un matériel mécanisé: voici en quoi la photographie est aussi dynamique.

2.3. De la description à l'élicitation

Pour nous, ce travail sur les objets et sur les signes passe par la *description*:

- C'est la posture descriptive de l'ethnologue (cf. de France, 1994). Ce qui peut être fait avec un carnet ou mieux encore avec un appareil photo, voire une caméra, lors des repérages: ces deux derniers outils ont quelques avantages sur le papier-crayon que les ethnologues connaissent bien. Ils permettent de faire un inventaire précis (ultérieur) des objets-signes présents dans le champ de l'action que l'observation directe (papier-crayon) peut ne pas avoir vu.
- Au-delà, cette phase de description permet à la fois de concevoir les meilleurs points de vue pour placer la caméra et de préparer les cadres (cadrages) pour que soient présents à l'image les objets-signes ou les attributs qui font sens. C'est-à-dire que ces objets (au sens large, comprenant des animaux, des couleurs, des individus, etc.) signifient autre chose qu'eux-mêmes et prennent un sens social, exprimant des relations sociales, des rapports sociaux.



Fig. 4 - Photogramme issu de Sebag J. et Durand J.-P., *Rêves de chaîne*, 2003

Si nous revenons à nos réalisations filmiques, nous pouvons prendre l'exemple illustré par le photogramme suivant issu de *Rêves de chaîne* (Sebag et Durand 2003). Un plan montre le pied de l'ouvrier-monteur bien en amont de l'icône «START» accompagné d'une flèche très visible. Le poste de travail filmé se situe au pied du descenseur de la chaîne: autrement dit l'ouvrier affecté à ce poste ne peut remonter la chaîne comme il le pourrait sur un autre poste en empiétant en amont sur l'espace de son collègue; la flèche indique aussi clairement qu'il est dangereux de se placer en amont puisque s'y trouve toute la mécanique du descenseur.

Filmer ce pied en amont de l'icône d'interdiction a une signification bien précise: montrer que l'opérateur remonte la chaîne, quoique on ne sache pas encore pourquoi. S'agit-il de prendre de l'avance parce que le poste est tellement chargé qu'il ne parvient à réaliser toutes les tâches sans «couler» la chaîne? Ou bien gagne-t-il du temps pour s'aménager des temps de pause entre chaque voiture ou entre des lots de trois ou quatre voitures? Ce que l'on apprendra plus tard dans le film. En même temps, cette image montre que l'ouvrier bafoue (légèrement) une règle de sécurité et que c'est toléré; ce qui suggère que la prescription n'est pas aussi rigide qu'on le dit quelquefois et que de tels arrangements qui laissent du jeu dans les rouages organisationnels permettent à l'ensemble de fonctionner et de produire.

Dans cette phase d'observation, si on la systématise en faisant des repérages filmés, on peut recourir à la *photo élicitation*. Il s'agit de faire commenter des images fixes (ou animées) à des sujets directement concernés par celles-ci, soit parce qu'elles les représentent, soit parce qu'elles montrent des objets, des situations ou d'autres personnages avec lesquels les sujets entretiennent des liens étroits. A l'origine, les anthropologues utilisaient cette méthode pour que les sujets membres de communautés très éloignées de l'Occident décrivent leurs cultures et leurs croyances. Aujourd'hui, cette pratique s'est répandue et la photographie apparaît comme un puissant stimuli pour conduire des entretiens approfondis. Douglas Harper montre l'efficacité de la photo élicitation quand celle-ci conduit les sujets à briser leurs cadres ordinaires de pensée pour commenter leurs pratiques et les comparer à celles d'autrui (Harper 2002 et 2003). En se transformant en *experts* (de leurs actions et de leurs raisons d'être, des façons de les conduire), la photo élicitation permet de mieux connaître l'action elle-même, dont ses détails cachés ou non-vus voire non-visibles dans l'image/son. Utilisée lors des repérages la photo élicitation favorise une connaissance approfondie du terrain et des personnages du film à venir, connaissance indispensable à la maîtrise du tournage.

On peut affiner et complexifier le dispositif en filmant dès les personnages dans leur environnement dès la phase des repérages afin de montrer ces images/sons à ces mêmes personnages durant le tournage final afin qu'ils développent leurs points de vue. Toutefois, si le dispositif est producteur de connaissances dynamiques, la vidéo élicitations⁴ pose de nombreux problèmes durant le montage final (le film dans le film) avec, en particulier, le risque de perdre le spectateur dans une narration peu compréhensible. Il y a ici de nombreux éléments à découvrir et à travailler pour prolonger cette dimension collective de la fabrication d'un documentaire sociologique sur lesquels nous revenons ci-dessous.

⁴ La vidéo-élicitation converge avec l'*auto-confrontation* utilisée en France par les ergonomes et les psychologues du travail. En montrant des images de leurs activités aux travailleurs qui les effectuent, ils les font parler de leur travail sur un autre mode que la seule description par l'observateur : les travailleurs redeviennent acteurs de leur travail dont ils montrent les difficultés, les plaisirs, les coups de main, etc. Ensuite les chercheurs et les travailleurs re-construisent un réel augmenté de leurs connaissances cumulées à des fins revendicatives et/ou de réorganisation du travail. Ces fonctions utilitaires de la vidéo s'éloignent alors de l'ambition de faire des documentaires sociologiques des films plus largement diffusés que les écrits sociologiques...

2.4. Des signifiants au punctum

Mais revenons aux objets qui font monter le sens à l'image. Ici, nous pouvons emprunter aux images publicitaires et au travail des publicitaires. Non parce qu'il soient recommandables dans leurs fins et dans leurs objectifs, mais parce qu'ils ont une maîtrise quasi absolue des signifiants dont nous pouvons nous inspirer. Il n'y a qu'à lire l'article de Roland Barthes (1964) sur la publicité Panzani pour s'en convaincre. Barthes y énumère les signifiants qui dénotent l'italianité des pâtes Panzani à travers la reproduction des couleurs du drapeau italien: le vert de la marque Panzani, le blanc des oignons, des champignons et parmesan, puis le rouge des tomates ou du fond de l'image. Enfin, tous ces fruits et produits Panzani s'échappent du filet de la ménagère comme d'une corne d'abondance. Tous les attributs proposés renvoient à la qualité du produit et en garantissent l'origine.



Fig. 5 - Publicité pour les pâtes Panzani *source*: article cité de Roland Barthes

Travailler les *signifiants* présents à l'image et au son⁵ c'est se placer au cœur de l'écriture cinématographique, en particulier de l'écriture du cinéma de fiction

⁵ Nous ne nous intéressons dans ce développement qu'aux attributs, mais il faut avoir la même démarche pour toutes les éléments de construction des images présents dans le schéma général proposé ci-dessus.

(d'Eisenstein à Hollywood si l'on veut!), mais aussi de la photographie. C'est le travail incontournable du réalisateur, y compris de documentaires sociologiques que de concevoir des images qui signifient, autant que faire se peut, la pensée de l'auteur. Autrement dit, on peut relire – en le pervertissant quelque peu – Roland Barthes dans *La chambre claire*. Il y développe le concept de *punctum* d'une photographie: c'est le détail, l'objet partiel qui attire le regard, qui pointe/point le sujet regardant. C'est à dire qui jaillit de l'image pour le toucher, comme une flèche qui atteint le sujet-spectateur dans les points les plus sensibles de son affect. Dans ce texte où il regarde une photo, Barthes énumère ces détails qui le touchent: une ceinture large, des brides de chaussures, un collier, une mauvaise dentition, une position corporelle inattendue, certaines mains, la texture d'une rue... On l'a compris ce sont autant d'*objets devenant signifiants*.

Le *punctum*, c'est aussi la fulguration pour le spectateur, une sorte de fulgurance d'une portion de l'image qui se jette sur lui. Et comme Barthes (1980) le dit magistralement, le *punctum* est «ce que j'ajoute à la photographie et qui cependant y est déjà». Nous y voilà: pour y être déjà, l'objet-signe, l'attribut, le signifiant doivent y être placés, volontairement ou non, consciemment ou non, par le photographe (chez Barthes), par le sociologue-photographe ou par le sociologue-cinéaste. Notre proposition, à partir de cette théorie du *punctum*, est de conduire les sociologues qui font leurs images à les penser en amont de la prise de vue afin qu'ils placent et valorisent dans celles-ci, les détails, les objets et tous les autres signifiants nécessaires pour que le documentaire sociologique soit aussi du cinématographe, avec la maîtrise de son langage.

3. La sociologie comme langue vivante: la perspective filmique

3.1. Écrire la sociologie autrement

Dans son prologue à *Questions de sociologie*, Pierre Bourdieu suggérait la nécessité pour les sciences sociales de prendre position par rapport à leur rôle, tout en nous rappelant une vérité inconfortable: «La sociologie ne vaudrait pas une heure de peine, si elle devait être un savoir d'expert réservé aux experts (1984, 7)».

A partir de là, avec des rythmes différents selon les contextes, le développement de la sociologie – et des sciences en général – dans le sens de son académisation progressive (Calhoun 2008) a largement réalisé ce «scénario non-utopique»: le nôtre est devenu un travail d'experts réservé aux experts. Comptabilité des citations, index, classements et autres dispositifs d'évaluation et de contrôle de l'écriture passent pour être la mesure de la valeur des résultats des recherches et des innovations théoriques dans le cercle étroit des professionnels et des académiciens.

Une position alternative fait valoir la nécessité de couper court à cette descente, consciente ou non, le long de ce plan incliné qui conduit la sociologie à être une science utile seulement à ses propres adeptes. Afin de ré-imaginer le sens de nos pratiques en termes publics (Burawoy 2005), il est urgent d'abattre les murs confortables des mondes cultivés et académiques, en s'engageant dans un «mouvement inversé» (*back translation*), en direction des sujets et des groupes à partir desquels les chercheurs ont construit leurs connaissances. Il devient crucial de placer les sciences sociales dans les batailles d'idées et d'essayer de réaliser une nouvelle hégémonie symbolique et culturelle des visions du monde, encourageant les processus de réflexivité par lesquels les sociétés pensent de façon critique leurs propres pratiques et dénaturent l'ordre des choses.

Codes et rites d'écriture sont les facteurs essentiels contribuant à expliquer le faible usage des connaissances sociologiques au-delà des experts et des membres de la communauté savante. Briser une certaine écriture ésotérique devient une étape nécessaire pour construire une nouvelle sociologie publique. Didier Fassin (2014; 2015) s'interroge ainsi: pourquoi les personnes lisent-elles, regardent-elles des films, participent-elles à des émissions télévisées, vont au théâtre, alors que peu de gens lisent des livres de sociologie ou d'anthropologie? Après tout, comme l'a souvent répété Howard Becker (2001), la sociologie n'a pas le monopole de la vérité dans le récit des événements sociaux. La suggestion de Fassin est donc de réfléchir à la relation entre les formes/styles d'écriture et la constitution du public: pour élargir celui-ci, il faut renoncer à l'appareil lourd des conventions académiques et incorporer la théorie dans l'exposition du matériel empirique au lieu de cantonner ce dernier à illustration de fragments de vie.

Suivant l'intuition de Back et Puwar (2013), il s'agit de dépasser ce qu'ils appellent la *dead sociology*: une sociologie réduite à une langue morte, qui se consacre à la production de *zombies concepts* et *fossil facts* et qui se révèle incapable de glisser dans les veines de la société comme outil critique de réflexion pour sa transformation. La proposition des auteurs est celle des *live methods*, afin que la discipline puisse reprendre vie au présent, utilisant toutes les opportunités méthodologiques de la culture numérique et s'ouvrant à la collaboration avec les artistes, designers, musiciens, réalisateurs et conservateurs pour imaginer de nouveaux styles de représentation hybrides du social: voici la possibilité, entre autres, d'une sociologie visuelle et filmique.

Écrire suivant d'autres codes, en expérimentant d'autres esthétiques du texte, peut aider à mettre en exergue les effets de proximité, de réalisme, de vérité; comme l'a souligné Fassin (2014), les bruits de la prison révèlent l'oppression plus que n'importe quelle analyse savante de l'oppression. *Germinal* est sans aucun doute l'une des meilleures, et plus largement lue, ethnographie sur le travail dans la mine jamais réalisée, tandis que *The Wire* est une série télévisée qui explique le ghetto noir et les habitus de l'*underclass* avec la profondeur de la meilleure sociologie ou anthropologie critique. D'autres écritures sociologiques, comme la sociologie visuelle et filmique, peuvent ainsi interagir avec le monde profane, intervenant sur la production des imaginaires sociaux, habitant l'espace du conflit toujours ouvert entre sociologie publique et sociologie académique. Se positionner dans ce conflit, du côté d'une idée publique de la science, nous conduit aussi à interpréter et à pratiquer la sociologie en tant que genre littéraire, mêlant dans l'écriture des styles et des codes issus d'une diversité de genres et de langages.

3.2. Des images qui pensent

Dans l'ouvrage que nous introduisons ici, plusieurs textes insistent sur le volet filmique de la sociologie visuelle. L'expérimentation, le développement, la diffusion des approches et des perspectives en terme de sociologie filmique s'insèrent plus généralement dans le *visual turn* (Pauwels 2000) qui a touché toutes les sciences sociales. En paraphrasant le langage technique du montage, articuler cinéma et sociologie signifie construire une narration scientifique capable d'articuler différentes

traces: la trace des images (qui met en scène corporéité et mouvement), la trace des sons (la musique que le chercheur associe au développement de l'action et/ou les environnements sonores considérés comme pertinents), la trace des mots (qui comprend les pensées, les réflexions, les commentaires, les débats).

La sociologie filmique condense ainsi, sur un registre unique, différents arts et codes: la littérature (le texte verbal), la photographie et la peinture (l'image), le théâtre (la récitation), la musique (les sons) et bien sûr la recherche sociale. Écrire la sociologie par les images devient une perspective qui intègre – sans nier – une sociologie des mots et du papier (cristallisée dans un livre ou dans un article), précisément parce qu'elle tente d'approcher le caractère multi-sensoriel d'une réalité sociale qui ne peut jamais être réduite à sa verbalisation ou à son seul caractère scriptural.

Dans les sciences sociales, sortir du *logocentrisme* et du *scriptocentrisme* (De Certeau, 2010) signifie également prendre en considération les lignes de classe qui construisent la connaissance, sa diffusion, sa conversion permanente en pouvoir. Conquergood (2002, 147), soulignant que «seuls les universitaires des classes moyennes peuvent penser aveuglément que le monde entier est un texte, puisque l'écriture et la lecture sont cruciales pour leur vie quotidienne et pour la stabilité de leur travail», nous invite à réfléchir sur la façon dont le code écrit – la machine écrite de la loi – est souvent synonyme de contrôle et de surveillance des subalternes. Pour les universitaires, il est difficile d'enregistrer ce type de voix subalternes, puisqu'elles sont étrangères aux formats classiques du discours des détenteurs du capital culturel, consacré par les institutions scolaires qui le cristallisent. Dans le cas des sujets sortis prématurément du système éducatif, le livre et le texte écrit restent souvent des codes de l'appareil de contrôle qui les transforme et les classe en handicapés culturels; le livre et le texte écrit sont le signe concret de leur humiliation et de leur échec. Pour cela, imaginer d'autres modalités de l'écriture sociologique – et de la restitution du savoir – réhabilite une autre relation avec des publics généralement exclus par l'entreprise scientifique et par ses produits.

En même temps, il est important de souligner que les mots et l'écriture fondent et permettent la compréhension sociologique, tout en masquant l'existence d'autres logiques d'action et de verbalisation. Il n'est pas nécessaire être ethnographes ou

sociologues pour savoir que ce que nous disons est souvent différent de ce que nous pensons et de ce que nous faisons. Plus encore, en se tournant vers différents groupes sociaux, le même locuteur produit des discours singuliers et pas nécessairement cohérents. Alors, quelle est la trace du texte, parmi tant d'autres, qu'il faut utiliser pour comprendre tout phénomène social? Urry (2005) souligne, à juste titre, la difficulté et l'urgence, pour les sciences sociales, d'essayer de voir le multiple, l'occasionnel, l'émotionnel et le sensuel.

La sociologie filmique tente de répondre à ces défis en agissant à la fois comme un outil de recherche basé sur la production d'images avec son code narratif. D'une part, les séquences filmiques produisent/enregistrent/ont émerger des données sociales, d'autre part, le dérushage et le montage écrivent la sociologie en extrayant les informations des données audiovisuelles, véritables corpus de recherche qui incluent une compréhension/description étendue des phénomènes sociaux: il ne s'agit pas seulement des mots et des récits cristallisés à travers l'objectivation classique dans un texte qui les interprètent, mais aussi de temporalités, de mouvements, de sons, de corps, d'images, de gestes, bref, il s'agit de la dimension cinesthésique de la réalité que la sociologie standard renonce souvent à saisir et à interpréter.

Ce qui distingue la sociologie filmique des autres écritures en image (cinéma, documentaire, fiction...) est tout simplement l'habitus sociologique qui oriente le tournage et le montage. Un habitus hétérogène qui reflète les différentes positions et prises de position dans le champ de la discipline: positivisme et constructivisme, objectivité et subjectivité, neutralité et engagement, hégémonie et anti-hégémonie, *mainstream* et marges, rituels académiques et littératures de référence.

Pour générer les données socio-visuelles, les sociologues-cinéastes doivent choisir un dispositif qui combine sujets et objet de la recherche, qui associe celui qui filme et celui qui est filmé. Ce dispositif (en tant que champ et outil recherche), avec ses caractéristiques de distance ou de proximité avec les acteurs impliqués et les relations qu'il engendre, deviennent des éléments cruciaux pour comprendre les résultats de cette démarche sociologique. Comprendre ce qu'est la sociologie filmique, ou ce qu'elle pourrait être, signifie aussi se demander comment les sociologues utilisent et intègrent le cinéma dans leurs pratiques quotidiennes. Howard Becker (2001) nous a enseigné

qu'il ne faut pas chercher le caractère sociologique de la photographie dans des *essences platoniciennes*, mais plutôt dans le contexte social de la production/réception. Ce qu'il écrit à propos de la photographie s'applique au documentaire sociologique:

Tout comme les tableaux prennent sens dans un monde de peintres, de collectionneurs, de critiques et de conservateurs, les photographies trouvent le leur dans la manière dont ceux qui sont impliqués dans leur élaboration les comprennent, les utilisent et leur attribuent donc du sens. Dès lors, sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme ne sont que ce que ces mots en sont venus à signifier, ou ce qu'on leur a fait signifier, dans l'usage quotidien, au sein des mondes de la pratique photographique. Ce sont, purement et simplement, des constructions sociales (Becker 2001, 333-334).

3.3. Une méthode participative

L'une des façons de combiner cinéma et sociologie, partagée par un grand nombre de contributions présentées ici, met en évidence l'importance des méthodes participatives et ethnographiques en tant qu'alternative à une production de connaissances réservées aux experts, tout en nourrissant une langue vivante adressée à différents groupes sociaux disposant de capitaux culturels non exclusivement académiques. Il s'opère alors une distanciation forte par rapport au paradigme classique des sciences sociales. La recherche sociale standard extrait des connaissances vernaculaires et profanes d'un champ désigné. Ces connaissances sont d'habitude formalisées et consacrées à travers un langage spécialisé (celui de la science et plus précisément de la discipline ou de la littérature de référence) puis adressés aux pairs ou à des cercles académiques à peine plus étendus (les étudiants, une sorte de marché lié à l'achat de produits scientifiques) et enfin aux responsables de différentes institutions, sous forme de rapports, d'articles, de publications. Dans ce type de logique, l'échange est un transfert du bas vers le haut, de la périphérie vers le centre, un processus qui fait écho à la condition coloniale; en raison de ce rapport de domination, les groupes sociaux d'où les connaissances sont extraites ont tendance à se défendre des raids des chercheurs, à s'immuniser, à construire la possibilité d'un droit à l'indifférence (Delgado 2007), pour ne pas être regardés ou étudiés.

Au contraire, dans les pratiques analysées dans les contributions de cet ouvrage, la recherche et ses produits sont le résultat d'une activité, d'une performance concrète dans laquelle les chercheurs et les sujets (les recherchés) travaillent ensemble. La recherche en tant qu'*activité partagée* génère une relation spécifique avec le temps et l'espace, permettant d'approfondir la dimension de la confiance et de la convivialité. La proximité constante avec l'objet ethnographique aide à le transformer en sujet, ouvrant une dislocation dans sa relation avec l'économie et le sens de la recherche. *Donner son savoir* cesse d'être un acte gratuit, pour devenir un terrain d'échange avec des contreparties, en terme d'utilité concrète où d'accès à la représentation, que le chercheur met à disposition: aides et soutiens pratiques, opportunités et informations, élargissement du capital social ou culturel, réflexivité constituent le tissu connectif d'une telle entreprise scientifique qui s'appuie sur les méthodes participatives.

Dans la prolifération des relations et des contradictions qui s'ouvrent, dans les conflits et dans la complicité générée entre recherchés et chercheurs, dans les débats sur l'esthétique et sur le poids à attribuer aux différents témoignages recueillis, émergent des mondes que les sociologues travaillent à saisir, à décrire et à interpréter. Souvent, l'objet/champ dans la recherche en sociologie filmique n'est pas un site ou un pays, un dispositif ou un thème/sujet, mais un espace cognitif modélisé par une pluralité d'interactions et de questionnements. Dans cette fabrication collective du champ, les travaux empiriques et théoriques sont parallèles, *embedded*. La description dense (Geertz 1973) se nourrit du doute, du temps long, des hésitations et des activités qui rassemblent les chercheurs et les recherchés, suivant le rythme des échanges et des engagements réciproques. Ce processus peut aboutir, comme dans les films de Jean Rouch, à faire émerger un troisième regard entre auteurs et acteurs de la recherche, sujets et objets, enseignants et apprenants.

Pour conclure, la sociologie filmique et visuelle est l'une des reformulations possibles de la relation entre recherche, écriture scientifique et mondes sociaux. L'ouvrage que nous proposons ici est basé sur la collaboration et le dialogue fructueux de deux centres de recherche internationaux qui se consacrent au développement de cette nouvelle perspective en sciences sociales. Son humble ambition est de mettre en débats les fulgurances, les doutes, les innovations et les pratiques qui rassemblent ou qui

distinguent ceux qui aujourd'hui font de la sociologie visuelle et filmique en Europe. Le *Manifeste pour une sociologie visuelle et filmique* que nous proposons à la fin de l'ouvrage a donc le statut d'une simple proposition initiale, mais nécessaire, pour ré-imaginer la sociologie, son écriture et son rôle public.

Bibliographie

- Back, L. and Puwar, N. (eds. by) (2013), *Live Methods*, Paris, Wiley Blackwell.
- Barthes, R. (1980), *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard.
- Barthes, R. (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil.
- Barthes, R. (1964), *Rhétorique de l'image*, dans «Communications», vol. 4, n. 1 - http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027.
- Becker, H. (2001), *Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme*, dans «Communications», vol. 71, pp. 333-351.
- Brecht, B. (1990, [1955]), *La vie de Galilée*, Paris, L'Arche.
- Bourdieu, P. (2001), *Science de la science et réflexivité*, Paris, Éditions Raisons d'agir.
- Bourdieu, P. (1984), *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1982), *Leçon sur la leçon*, Paris, Éditions de Minuit.
- Burawoy, M. (2005), *For Public Sociology*, in «American Sociological Review», vol. 70, n. 1, pp. 4-28.
- Calhoun, C. (2008), "Foreword", in Hale, C., *Engaging Contradictions: Theory, Politics and Methods of Activist Scholarship*, Berkeley, University California Press.
- Chalfen, R. (2011), "Differentiating Practices of Participatory Visual Media Production", in Margolis, E. and Pauwels, L., (eds. by), *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, London, Sage.
- Conquergood, D. (2002), *Performance Studies. Interventions and Radical Research*, in «The Drama Review», vol. 46, n. 2, pp. 145-156.
- De Certeau, M. (2010), *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Delgado, M. (2007), *Sociedades Movedizas. Pasos hacia una antropología de la calle*, Barcelona, Anagrama.
- Elias, N. (1993), *Engagement et distanciation*, Paris, Éditions Fayard.

- Fassin, D. (2015), *The public after-life of ethnography*, in «American Ethnologist», 4, pp. 592-609.
- Fassin, D. (2014), *True life, real lives*, in «American Ethnologist», 1, pp. 40-55.
- France (de), C. (2000), *Film ethnographique et anthropologie filmique*, Paris, Archives contemporaines.
- France (de), C. (1998), *Cinéma et anthropologie*, Paris, Éditions Sciences de l'homme.
- France (de), C., (coord.) (1994), *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Bruxelles et Paris, Éditions des Archives contemporaines.
- Geertz, C. (1973), *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, NY, Basic Books.
- Harper, D. (2003), *Visual Sociology*, New York, Routledge.
- Harper, D. (2002), *Talking about pictures: a case for photo elicitation*, in «Visual Studies», vol. 17, n. 1.
- Irigaraz, L. (1985), *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit.
- Leiris, M. (2016, [1996]), *Le sacré dans la vie quotidienne*, Paris, Allia.
- Lugon, O. (2001), *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Éditions Macula.
- Merleau-Ponty, M. (2011, [1964]), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- Pauwels, L. (2000), *Taking the Visual Turn in Research and Scholarly Communication. Key Issues in Developing a More Visually Literate (Social) Science*, in «Sociology», 15, pp. 7-14.
- Queirolo Palmas, L. e Stagi, L. (a cura di) (2015), *Fare Sociologia Visuale. Immagini, movimenti e suoni nell'etnografia*, Professional dreamers, Trento - http://www.professionaldreamers.net/_prowp/wp-content/uploads/Fare-sociologia-visuale.pdf.
- Rosenfeld, J.-M. (1994), «Filmer une reconversion du regard», in France (de), C., *cit.*
- Urry, J. (2005), *Complexity*, in «Culture and Society», 22, pp. 1- 270.

Filmographie

- Sebag, J. et Durand, J.-P. (2003), *Rêves de chaîne*, Centre Pierre Naville-Université d'Évry, 26'.
- Vertov, Dziga (1929), *L'homme à la caméra*, Moscou/Odessa, 80'.

Les interactions
filmeurs/filmés
dans la réalisation
photographique et filmique

Paysans au quotidien, le quotidien des paysans, rapports aux temps. À partir du film Paysans on y croit dur comme ferme¹

de Jean-Pascal Fontorbes* et Anne-Marie Granié*

*Université de Toulouse Jean Jaurès (Lisst), Ensfea



Fig. 1 - Photogramme film *Paysans on y croit dur comme ferme*, J-P Fontorbes, A-M Granié

La vie quotidienne est-elle véritablement un objet familier? Pour qui? Le chercheur est toujours placé du côté de l'observation et de la compréhension du moment et ici du quotidien de celle ou de celui qu'il filme et de ce qu'il filme. Le familier est d'abord du côté du filmé, même si l'on sait que certaines situations, certains gestes familiers sont dans une routine qui contribue à faire oublier ce qui fait sens, nous faisons référence ici au sens pratique de Pierre Bourdieu. «Ce qui est appris par corps n'est pas quelque

¹ *Paysans on y croit dur comme ferme*, 2016, 80 mn, film recherche de Jean-Pascal Fontorbes et Anne-Marie Granié, Lisst/Dynamiques Rurales, Université Toulouse 2 Jean Jaurès et Ensfea. Présentation Colloque international *Le point de vue de la vie quotidienne* Université d'Evry, 28-30 septembre 2016.

chose que l'on a, comme un savoir que l'on peut tenir devant soi, mais quelque chose que l'on est (Bourdieu 1980, 123)».

En 1979, Henri Mendras écrivait *Voyage au pays de l'utopie rustique*. En 2015, l'équipe Dynamiques Rurales de l'Ensfea (École Nationale Supérieure de Formation de l'Enseignement Agricole), au sein du Lisst (Laboratoire Interdisciplinaire Solidarités, Sociétés, Territoires)², a fait une étude sur les installations non aidées en agriculture en Midi-Pyrénées. Le travail d'investigation a été effectué à partir d'enquêtes/entretiens et d'un film recherche réalisé à la ferme de Canteloup en Haute-Garonne. Le film traite du quotidien (des jours, des saisons et des temps) d'un couple avec trois enfants et rend compte d'une manière d'exercer le métier de paysan aujourd'hui et de s'inscrire dans le monde.

Chacun de mes films est une combinaison de hasards et de choix délibéré
(Wiseman 2016).

Dans le cadre de la recherche sur les installations non aidées en agriculture, alors que nous faisons des entretiens conversationnels avec des agriculteurs et des agricultrices ayant refusé l'aide à l'installation «Dotation Jeune Agriculteur», bien qu'ils y avaient droit, nous avons rencontré Gilles, Sophie et leurs trois enfants. Gilles élève des chèvres, Sophie participe à la fabrication du fromage et met en place une plantation d'arbres fruitiers, avec des variétés anciennes. Ils vendent le fromage sur le marché local et à la ferme. Ils font l'école à la maison. Gilles compose des chansons et fait partie d'un groupe de musique reggae; Sophie au travers d'associations partage avec des voisin.e.s et au-delà, ses convictions liées à l'écologie. Ils pratiquent l'agriculture biologique et se revendiquent paysans. La rencontre a été saisissante. Ils avaient envie de nous raconter leur vie à la ferme et nous avions envie de les écouter. Le premier entretien a duré trois heures, ensemble et séparément en fonction des travaux que chacun avait à effectuer. Nous entendions dans leurs propos des valeurs que d'autres enquêtés nous avaient exprimées sur le métier, la terre, l'environnement, la nature, la

² Lisst, Université de Toulouse Jean Jaurès, <http://lisst.univ-tlse2.fr/accueil/equipes-de-recherche/dynamiques-rurales/>.

transmission. Nous avons eu la conviction qu'en revenant voir cette famille, en filmant leurs pratiques quotidiennes, nous comprendrions mieux leur mode de vie qui est un des leviers d'une agriculture paysanne. Ce hasard de la rencontre nous a fait dépasser le thème de la recherche dans son libellé.

Dans ce film près des gens, des lieux, des pratiques au jour le jour, on rencontre la profondeur de l'être, du faire, tout simplement du vivre dans la ferme, avec la ferme et de la ferme, et, on comprend comment la famille et la ferme font société. Le film montre la force de l'engagement paysan. Il n'y a pas qu'une façon de faire de l'élevage et de l'agriculture. Beaucoup de jeunes, et aussi des plus âgés, ne veulent pas entrer dans un mode de société où tout s'achète, tout se vend et tout se jette, sans respect pour les gens et les choses. Cette famille fait partie des gens ancrés dans leur époque, mais qui décrochent du modèle économique et social dominant, de la course à la compétition, à la guerre, à l'avoir. Ce sont des personnes sensibles aux enjeux environnementaux, exigeantes quant à leur développement personnel et à leur qualité de vie, animées par des valeurs de solidarités.

En filmant leur quotidien on touche du doigt leur réalité. En effet, notre recherche est centrée sur leurs expériences ordinaires pour saisir le sens de ce qu'ils font chaque jour, seuls, ensemble, ou avec d'autres. On observe à la manière d'Howard S. Becker (2016) les formes sociales singulières de cette famille et on s'interroge sur le comment en rendre compte pour donner à voir et à comprendre leur vie du matin jusqu'au soir; «comprendre suffisamment le cas étudié pour savoir comment il a pris la forme observée [...] (Ivi, 26)». La sociologie de la vie quotidienne nous oblige à nous questionner sur les mises en scène et sur les situations interactionnelles. Nous avons choisi de saisir les activités dans une sorte d'agencement descriptif des faits, car elles ont des liens entre elles en regard des manières de conduire le métier qui nourrissent leur proximité. «La vie quotidienne consiste en une succession de situations, intégrant un nombre variable d'interactions, lesquelles commandent des rôles [...] que l'acteur est tenu plus ou moins de respecter sous peine de perdre la négociation en cours dans la situation (Javeau 1982, 31-32)». Dans cette famille les rôles sont évidemment liés à la socialisation, mais surtout à la vision du métier et aux valeurs de la société alternative souhaitée.

Le temps de la rencontre et de la reconnaissance mutuelle fait d'observations multiples, d'échanges et de partages nous a conduits à revisiter Henri Mendras (1979).

En fait, il fallait retrouver la logique de l'économie paysanne et l'adapter [...] Trois principes essentiels: vendre des produits de qualité, directement consommables, et par conséquent [...] d'auto-provisionnement (p. 87). Paradoxalement il faut de tout pour faire un Pur (Pays de l'Utopie Rustique) [...]. Il faut aussi des traditions paysannes qui survivent à la disparition des paysans, et surtout un niveau moyen de culture très élevé. Pour pouvoir vivre en Pays de l'Utopie Rustique, il faut en être digne, la vie rustique est exigeante (p. 96). Nous sommes des idéalistes, monsieur Alexis, c'est vrai! Vous avez raison de le souligner. Nous espérons qu'il n'y aura plus de guerre. De nos enfants nous faisons les jardiniers de la nature et non les conquérants de la planète. Contempler nous paraît aussi important que faire. Mais nous ne voulons pas imposer notre idéal aux autres. Ce qui est bon pour les uns n'est pas toujours bon pour les autres. Nous aimons la diversité. Vous me demandez ce que nous apportons à l'Humanité? Eh bien, peut-être rien que ceci, monsieur Alexis: la possibilité de choisir (190-191)».

Nous avons été saisis par l'entrée en résonance des dire et des faire de cette famille avec les réflexions recueillies dans l'ouvrage d'Henri Mendras, écrit 37 ans auparavant.

Notre manière de travailler n'est pas étrangère à cette découverte: le sens de l'autre et l'observation patiente nous situent dans une temporalité et une spatialité particulières. Nous faisons partie du quotidien. Nous y sommes installés et nous regardons ce qui se passe. Au fond on pourrait presque dire que nous filmions tous ensemble, dans le sens où totalement acceptés nous nous trouvons dans un entrelacs des lieux et des personnages. Nous sommes rentrés dans ce monde paysan avec lenteur et précautions en privilégiant l'écoute, le regard et l'échange.



Fig. 2 - Photogramme film *Paysans on y croit dur comme ferme*, J-P Fontorbes, A-M Granié



Fig. 3 - Photogramme film *Paysans on y croit dur comme ferme*, J-P Fontorbes, A-M Granié

Nous développons ici quelques-uns de nos choix filmiques pour saisir le quotidien. L'entrée en mouvement est précédée du son de la scène. Ce choix cinématographique fait rentrer en douceur le regardant dans le film. Rapidement, après la présentation familiale, nous avons installé le contexte dans lequel les spectateurs vivront pendant quatre-vingts minutes, avec une attention particulière accordée aux corps, aux gestes et aux lieux. Nous allons à la rencontre des filmés, comme tous les jours du tournage, le klaxon annonçant notre arrivée. Nous avons choisi la présentation des personnages du film (la famille et le chien), en clin d'œil à *Nanouk* de Robert Flaherty (1922).

Au fur et à mesure, notre présence a fait partie du quotidien de la famille. Tous continuaient leurs occupations, nous annonçaient ce qu'ils allaient faire et d'une certaine manière ils jouaient leur vie de tous les jours.

Sans doute que les personnes réelles, n'étant pas des acteurs, ne savent pas jouer d'autres rôles que le leur et continuent d'être elles-mêmes malgré la caméra, en somme elles ne jouent que le rôle de leur vie (Wiseman 2016, 67).

Nous avons filmé au plus près la famille. Le film a tout de suite fait partie du quotidien d'Inès, 5ans. Dès le matin elle nous accueillait et posait des questions sur le matériel, et le tournage. Sa présence quasi permanente dans la plupart des séquences, ses entrées et sorties de champ, orientent le film à travers ses yeux et ses sens. Chaque jour elle construisait ses apprentissages, ses découvertes et les souvenirs qu'elle gardera pour plus tard de sa ferme école. Elle pénétrait un nouvel univers, de manière ludique. On peut dire que le tournage était intégré à l'école à la maison.

Les travaux de la ferme servent le film, mais avant tout ils sont des moments d'apprentissage pour les enfants. La caméra s'attarde sur les gestes, qui rendent compte

de la complexité du métier dont la séquence des greffons, la traite, l'aménagement du hangar.

La composition des plans rend compte de la technicité des gestes, quotidiens et saisonniers, de la transmission, des différents endroits qui composent la ferme (la mare, l'enclos des cochons, la serre, la bergerie...).

Gilles nous raconte devant un tableau en guise d'album de famille l'histoire de ses ancêtres à travers l'évolution de l'agriculture, et de la ferme de Canteloup. Il est attaché à ce patrimoine familial, dont il a bénéficié car son père lui a légué sa terre, et qu'il a transformé en conservant les valeurs paysannes. Le souvenir de son père paysan qui s'est sacrifié sur l'autel de la modernité, puis qui a encouragé son fils à s'engager dans la voie de l'agriculture paysanne, agit comme une sorte de retour aux origines, «moi je viens de là», nous dit Gilles, en montrant sur le panneau la photographie des arrière-grands-parents en 1920. Cet attachement à ses racines Gilles va le mettre en musique et en chanson. Vers la fin du film avec son groupe de reggae il chante *Bouclier de roses* qu'il a composé en gardant ses chèvres.

Tu m'as donné tout ce que j'ai
Tout ce que tu as gagné
Tu m'as appris ce que tu savais
Faire tes gestes et ton métier
L'amour de la terre et d'un père tu m'as légué

Je défendrai toujours notre cause
Ton chemin je suivrai, pas celui que Babylone impose
J'ouvrirai comme toi les portes closes
Avec ton épée ton bouclier de roses

Je me souviens quand on écoutait siffler les merles
Avec maman loin du monde moderne
Fils de paysans j'y crois dur comme ferme
Tu l'as marqué sur ma peau, mon épiderme...

(chanson *Bouclier de roses*)

Nous avons filmé une répétition du groupe musical. En représentation, Gilles rejoue et met en scène en paroles et musique son histoire qu'il nous a racontée au début du film. Nous aurions pu finir le film sur cette chanson diégétique, mais nous avons préféré le terminer par une scène de cueillette de champignons et la montée du bois au soleil, de la famille réunie; sortir du bois comme sortir du système pour retrouver «l'homme ancêtre de l'humanité (Bitoun et Dupont 2016, 279)».

Dans cette famille on ne jette pas on répare d'abord, la récupération l'emporte sur le gaspillage, on fait les choses en fonction du temps qu'elles demandent et du temps qu'il fait.

Le chercheur participe dès lors qu'il expose son propre corps, «qu'il adapte son propre corps à celui des autres, à la situation (Piette 1996, 88)». La seule intervention verbale dans le film, pendant la fabrication du fromage, met en présence, par une petite touche l'existence du chercheur. Elle conduit Gilles à parler des contraintes administratives que subit le paysan.

La séquence de l'utopie renvoie à Henri Mendras (1979), elle a été suggérée et mise en scène par les chercheurs, parce que nous avons observé les pratiques d'apprentissages. Nous avons laissé une large place à l'improvisation. Le quotidien filmé ne se réduit pas à l'observation de l'action mais fixe «[...] les interactions qui sont à l'œuvre entre les acteurs (Lallier 2009, 16)».

Il est difficile pour le chercheur de choisir la routine ou les ruptures. Notre travail filmique sur le quotidien de cette famille paysanne raconte qu'il y a des travaux et des formes sociales routinières et des ruptures, par exemple la panne de la machine à traire ou d'autres événements perturbateurs ou intrusifs.

Nous interrogeons le quotidien par le regard que nous portons sur leur vivre ensemble et séparément; leur faire ensemble et séparément; les moments de communication et les moments de non-communication. Pour les chercheurs l'épine dorsale du quotidien de cette famille c'est le faire, le vécu, inscrits dans un rapport au monde particulier. Les choix de vie et de travail opérés codifient leur place dans la société et dans le monde agricole. Les dires, les gestes, les pratiques sociales ne sont pas les mêmes au quotidien selon que l'on pratique une agriculture paysanne dans une ferme ou une agriculture conventionnelle dans une exploitation agricole. Le film fixe les

manières de faire, d'être et de dire, et propose ainsi ce que cette famille montre pour faire société.

Cette histoire du quotidien paysan ne peut s'écrire que dans une approche particulière qui renvoie à la reconnaissance réciproque des chercheurs filmeurs et de la famille filmée. L'intime traverse le quotidien. Les véritables images de l'intime sont exprimées dans une situation d'intersubjectivité construite sur la confiance, la compréhension, l'écoute et les émotions partagées.



Fig. 4 - Photogramme film *Paysans on y croît dur comme ferme*, J-P Fontorbes, A-M Granié



Fig. 5 - Photogramme film *Paysans on y croît dur comme ferme*, J-P Fontorbes, A-M Granié

Notre travail pourrait s'intituler une sociologie filmique du quotidien ou le récit du temps. Néanmoins il y a de l'incomplétude dans ce titre, même si le temps est pour nous une dimension essentielle dans notre écriture filmique du quotidien: le temps de la rencontre, le temps des saisons, le temps qu'il fait, le temps du faire, le temps vécu, le temps raconté, le temps des uns, le temps des autres. Le temps de la rencontre, c'est le temps de la reconnaissance qui comporte des deux côtés une dimension d'intégration. C'est à ce prix que les chercheurs et les filmés rentrent dans le film. L'interaction sociale agit en mêlant l'enthousiasme et l'échange. La famille se percevait à travers nous et dans ce qu'elle faisait chaque jour elle affirmait son identité paysanne devant la caméra. Nous nous percevions comme chaque fois chercheurs filmeurs, comme nous-mêmes à partir de ce que les membres de la famille faisaient et nous disaient. «[...] on soutiendra que l'estime de soi constitue la traduction subjective de l'acte de reconnaissance (Lazzerie et Caillé 2004, 93)».

Lorsque nous sommes en situation d'observation, dans une sorte de corps à corps, et que nous filmons Sophie, Gilles, Mattéo, Tommy et Inès, nous leur exposons notre corps et nos manières de faire. Comme l'indique Piette (1996) dans le chapitre «l'œil sociologique de Goffman». «Les détails gestuels, visuels, corporels sont repérés par 'l'adaptation de son corps' à celui des autres et à la situation (Piette 1996, 88)». Dans le cas du film il y a une double situation: celle de la séquence filmée et celle de la place que prend le dispositif de tournage qui bien qu'hors champ est dans la situation. «[...] Il s'agit bien d'un mode d'observation interactionnelle (*idem*)». Le chercheur filmeur a la responsabilité de négocier les relations sociales. «Vous devriez être capables, proclame Goffmann (1974) aux chercheurs, de vous engager aux mêmes rythmes corporels que les gens [...] (cité par Piette, *Ibidem*)».

Le choix de filmer le quotidien d'une famille de paysans nous a imposé un tournage dans la durée. Nous avons mêlé les temps de chaque jour au temps des saisons. Il s'agit là d'un choix de point de vue du quotidien, de la routine et des événements liés à la nature du travail et à l'environnement comme la cueillette de la doucette, des cerises, des fleurs d'acacias et des champignons. Ce point de vue est regardé et renforcé par le vécu des auteurs et du réalisateur. Notre parti pris est de filmer ce que l'on observe c'est-à-dire le réel regardé et écouté au sens où l'utilise Piette (Ivi, 11).

Les temps singuliers, ceux qui renvoient au travail de chacun, à l'activité individuelle sont, dans l'écriture au montage, alternés avec des temps collectifs. Ceux-ci représentent des pratiques sociales familiales partagées comme les différentes cueillettes, ou bien des pratiques de loisirs comme la répétition de musique qui conforte l'entre soi paysan et l'être citoyen du monde et, des pratiques pédagogiques qui tentent de rendre compte et de faire comprendre le sens de faire l'école aux enfants. Les images et les sons portent une attention sur les lieux investis, les interactions sociales et les gestes liés aux différentes activités. La caméra prend place dans la ferme et ses alentours. Elle est dans le paysage comme témoin et actrice de ce qui s'y passe dans le quotidien. Le chercheur filmeur avec le film produit du social en action et capte des éléments de la reproduction sociale. Les temps sont reconstruits au montage sur les senteurs, les textures et les activités de la terre, tout en gardant la notion de temps long

du temps paysan. Le film peut contribuer à la collusion des représentations sociales puisque lui-même produit des représentations.

Le quotidien a guidé le tournage. Chaque matin du tournage, Sophie et Gilles nous disaient ce qu'ils avaient prévu de faire dans la journée, les enfants décidaient ou pas de participer à ces tâches ; Inès, leur petite fille de cinq ans a tout de suite envahi le cadre, elle était partout, participait à tout et proposait elle-même des activités. On observait et on tournait. La caméra s'adaptait à leur rythme et à leur faire. Parfois on notait des activités qu'on leur demandait de refaire devant la caméra. Alors la caméra s'attardait sur les gestes, comme le geste mal assuré de la greffe des arbres, le geste de planter des arbres les mains dans la terre, le geste de la traite de la vache et celui de la traite des chèvres, le geste de la fabrication des fromages.

Filmer le quotidien, pour nous, a consisté à nous mettre dans une posture de relevés patients. Nous avons effectué avec microphone et caméra un chantier d'archéologie sociologique.

Le film est dédié «à nos pères paysans», celui de Gilles, Marius, et ceux des chercheurs filmeurs, Armand et Gaston. Peut-être que la proximité originelle a contribué à la proximité filmants-filmés.



Fig. 6 - Photogramme film *Paysans on y croit dur comme ferme*, J-P Fontorbes, A-M Granié

Bibliographie et filmographie

- Becker, H.S. (2016), *La bonne focale, de l'utilité des cas particuliers*, Paris, La Découverte.
- Bitoun, P., Dupont, Y. (2016), *Le sacrifice des Paysans, Une catastrophe sociale et anthropologique*, Paris, L'Echappée.
- Bourdieu, P. (1980), *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit.
- Flaherty, R. (1922), *Nanouk l'Esquimau*, Arte vidéo, 79 mn.
- Goffman, E. (1974), *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit.
- Javeau, C. (1982), *Pour une sociologie descriptive de la vie quotidienne: quelques pistes et quelques détours*, dans «Recherches sociologiques», vol. 13, n. 1-2, pp. 27-38.
- Lallier, C. (2009), *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Édition des Archives Contemporaines.
- Lazzeri, C. et Caillé, A. (2004), *La reconnaissance aujourd'hui. Enjeux théoriques, éthiques et politiques du concept*, dans «Revue du Mauss», vol. 23, n. 1, pp. 88-115.
- Mendras, H. (1979), *Voyage au Pays de l'Utopie Rustique*, Actes Sud, nouvelle édition 1992.
- Piette, A. (1996), *Ethnographie de l'action*, Paris, Métailié.
- Wiseman, F. (2016), *Wiseman par Wiseman*, dans «Images Documentaires», n. 85/86, pp. 63-75.
- Wiseman, F. (2016), entretien journal «l'Humanité» du 23 mars.

Methodological Quandries of Filmic Representations

by *Robert Garot**

*John Jay College of Criminal Justice, Graduate Center, City University of New York

Students of everyday life must attune to how their research affects public perceptions of studied groups. Inevitably, we find ourselves taking sides (Becker 1967, 239-247), adopting one group's perspectives (typically those of the underdog, or disenfranchised) over another (often that of the powerful or dominant group). Those studied may reject the findings of a researcher, disavowing the presented portrait, as in Festinger *et al.*'s study, *When Prophecy Fails* (1956) or Laud Humphrey's infamous project, *Tea Room Trade* (1970). Researchers may wish to bring back findings to their study's participants, although participants may well be attuned to matters irrelevant to researchers' interests (Emerson and Pollner 1988, 189-198). On one hand, we may err on the side of an overly-generous portrait of our research participants, sacrificing social critique and overlooking data that represents them in a negative light. On the other hand, we risk demonizing those who entrusted us, potentially betraying those who were kind enough to grant us entrée into their world.

The micropolitics of representations are especially prominent in studies using film, as moving pictures provide a sense of verisimilitude that is more powerful and convincing than textual representations. In this paper, I examine how my access to producing two films was negotiated with the implicit assumption that I create positive depictions of those studied. Participants in the films were concerned with how they would be revealed, and how such portrayals might affect their interests in business in the first case, or as a non-profit organization in the second.

Research always occurs within a web of relations. Entrée, the possibilities for observations and findings are fundamentally products of who we are able to meet, to trust, and to have trust us. Such relations influence both written and filmic products of

research, but one critical element of social relations influence filmic representations in a much more marked and dramatic fashion than it influences written texts: *the interpretive community* (Becker 2007, 66-69).

The interpretive community is the central element to what I term filmic face-work. In the 1950s, Erving Goffman (1967) developed the notion of face-work to show how we commonly work to maintain the face – that is, the honor and respectability of the person with whom we are speaking. In film, the presented individual or actor achieves face-work with an unknown generalized other, as mediated through the filmmakers. The trust inherent in face-work is hence much more tenuous. In ordinary interaction, one is expected to be in charge and in control of how one's utterances and mannerisms reflect on the interlocutor; such is a basic, foundational, taken-for-granted premise that makes social life possible. In film, however, *one is not entirely in charge of how one's utterances and mannerisms may be depicted or interpreted*, and one is not privy to the reponse of the interlocutor to determine the effect one is having. In photographs, conventions have changed from expectations of the presentation of stark, serious visages to smiling, happy ones. In this way, one might control the effect one is giving off so that it aligns with conventions and preserves face. Yet film involves many more variables than photographs. The film quality, focus, centering, background and lighting are shared by the two mediums, yet film adds motion, sound and editing, providing a less static version of everyday life. The actors' increased inability to control their facework through the greater verissimilitude provided by film, accounts for actors' increased reticence to participate in film, and their greater need to trust the filmmaker. Especially if one's business is being represented, one might be especially careful that the film will enhance rather than disrupt future money-making opportunities.

In my three long-term ethnographic studies, with public housing officials, gang members in Los Angeles, and migrants to Italy, respondents may have been leary about the policy implications of the study, or more specifically, what I or my research might do for them. Yet they were not as concerned with how the research may reveal them as a public persona. This concern is much evident and under contention as negotiations are being conducted over whether one may film or not. Yet once filming begins, such

concerns are *under erasure*. They are felt but not revealed, of concern yet not overtly articulated.

Paolo Baldi, a former Tuscan banker and cycling enthusiast, had been involved with a prior commercial video to capture his work as a local organic farmer¹. The piece is a fast-paced, glossy, professional public-relations effort. Due to his prior, positive experience with filmmakers he had paid, he was enthusiastic to work with me, perhaps thinking that this time he might promote his business for free. He and I were mutual friends of an American ex-patriot who lived in the city and shopped at Paolo's table at the farmer's market. This American, Steve, introduced us, and accompanied us when Paolo first drove us out to his farm.

I thought I was making a film that I had conceived as *The Four Seasons of La Sala*. Inspired by Michelle de Pradelle's book on a French market in Province, I was hoping to show the web of relationships that sustained a quaint, centuries-old marketplace in the center of a Tuscan town. For each season of the year, I would focus on one vendor in the local marketplace. Paolo Baldi's segment was to cover late summer or early Fall. Surely one of the segments would cover the most established and influential vendor, whom I will name Enrico. Enrico was infamous for selling such items as sicilian oranges for 100 euros per kilo to his wealthy clients. When I approached him about the idea, he brought me to lunch at an exclusive restaurant near the square and he agreed to let me film. Yet when I showed him some rough footage, he was not convinced I would portray his business in the most complementary light, and quietly, subtly withdrew his participation.

Thinking that the experience of immigrant entrepreneurs might also be important to capture, I approached an Albanian vendor who sold his produce at bargain prices. One of his workers, another friend of Steve's, was enthusiastic about the idea, but he was discouraged by his boss. Defiantly and curtly telling how he had built his business from nothing out of much suffering, he refused to be filmed, saying dismissively that he had to spend his time working and didn't have the liberty to be an artist. A young, hip restaurateur who used many of Enrico's products refused shortly after Enrico did, and hence I decided to go back to coding data from an earlier project.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=joyM33oAQ0t0>.

The short film with Paolo Baldi begins with a bit of his nervous smile as he sits before his fields, waiting for me to ask a question. These few seconds reveal the unease of placing oneself before an interpretive community, exposed, hoping for the best ². I then depict negotiations between buyers and sellers in this marketplace – a far cry from the anonymous interactions to which Americans are accustomed to shop. Italians usually don plastic gloves in supermarkets when choosing produce. Since such gloves are not available in La Sala, the vendors handle all the choosing and bagging of produce. The film then portrays Paolo's work throughout the growing seasons, from seed to table, with his voice-over explaining how hard he works yet how he loves his job. I omitted his critical comments about competition among vendors in the marketplace, as he asked me after our interview to not include such material.

Can we be certain of the topic of a film before we begin? With participation so contingent and uncertain, and my awareness of how this film could effect Paolo's livelihood, I took pains to create something that would meet my hopes to capture the everyday dynamics of his work in a complementary light that would not lead Paolo to regret his decision. When I gave Paolo a dvd of my efforts, he responded simply that I had cut off his head in the initial sequence in the market. I was upset that he seemed disappointed with my work, and relations between the two of us became a bit colder. Steve reassured me that my effort was "dignitoso."

For my film based about an innovative reentry program for ex-inmates³, I hoped to remedy my prior problems by creating a video that extolled the virtues of the program while offering a glimpse into their difficulties. After some initial hesitation, the program's managers agreed to make the film publicly available. I set aside my qualms that they may have been exercising, in managing their nonprofit, the same skills that landed them in prison, and created a primarily positive version of their work.

² http://www.youtube.com/watch?v=IK0KG_h1TS8.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=RzGk9Ks9Ckw>.

Discussion

We are able to film and display our productions only with the consent of those filmed. While I do not want to film or exhibit a production featuring those who do not wish to be publicly represented, I also do not wish them to censor or deny my work. To film and exhibit private images without the consent of those filmed may be unjust, but so is censorship exercised by those we depict in film, to limit artistic expression and the possibility for sociological insight based on what may be narcissistic reasons that have little to do with the project's scientific or artistic merits. Are the possibilities of filmic depictions to be more subject to the tyranny of the creator or the whims of those depicted?

Hence, the same dilemmas that beset textual representation trouble those who would proffer filmic presentations, perhaps to a greater extent. My two experiences left me with a series of quandries. Is film doomed to serve as a public relations vehicle regardless of the intent of the filmmaker? If our participants refuse us either initial access or a wider public viewing, should we have some sort of recourse, an advocate who might protect filmic interests? Should monetary interests guide our choices? I have little to gain by my depictions, but those represented could potentially have much to lose. Should I compensate them if my efforts somehow undermine their livelihood? What is the relative weight of sociological concerns vis à vis monetary ones? If we are persuaded by our participants to create films that simply promote their business interests, how are we any different from a commercial filmmaker (aside from the fact that we are not paid for our efforts)? Facile solutions may not be possible; an awareness of these issues may help refine our decisions.

Conclusion: Does Sociology Need Film?

We live in a filmic age. Since the dawn of internet 2.0, video has become the currency of the masses. Previously only possible for elites to create, film used to be a common topic insofar as one might bring up a film in conversation, like the weather. Now, a revolution has occurred whose effects are rivaled only by such inventions as the printing

press or the telephone. Young people not only speak of films they have seen on YouTube, or memes and vines on Bored Panda or Instagram, but they create them and circulate them with such frequency that we use the microbiological metaphor of the virus to describe their dissemination. In general then, we are much more savvy about film, and critical about both what we see and how we are depicted.

Furthermore, film does not stand apart from everyday life as primarily a metacommentary on our times or a mass phenomenon of popular culture, but its use, by both producers and audience members, is intimately intertwined in our social worlds. Everyday life becomes a resource for what might appear as a meme, vine or YouTube clip, just as such clips become resources for defining, interpreting and mocking everyday life. As sociologists we take part in this give-and-take, using film to reveal social dynamics and processes in both our research and teaching. Film is not an abstract tool simply for specialists who create arcane documents subject to viewing by only the well-initiated. Rather, our filmic participants recognize it as an intimate and public tool that might be used or misused to represent or misrepresent their interests. The filmic facework that this piece has discussed may present methodological stumbling-blocks, but such moments are resources for understanding how the participants in our research – the actors in our films – are attuned to how they may be interpreted, and how such interpretations may impact on their reputation and business interests.

Bibliography

Becker, H.S. (2007), *Telling About Society*, Chicago, University of Chicago Press.

Becker, H.S. (1967), *Whose Side Are We On?*, «Social Problems», v. 14, n. 3, pp. 239-247.

Emerson, R. and Pollner M. (1988), *On the Uses of Members' Responses to Researchers' Accounts*, in «*Human Organization*», vol. 47, n. 3, pp. 189-198.

Festinger, L., Riecken, H. and Schachter, S. (1956), *When Prophecy Fails: A Social and Psychological Study of a Modern Group that Predicted the Destruction of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Goffman, E. (1967), *Interaction Ritual*, New York, Pantheon.

Humphreys, L. (1970), *Tea Room Trade: Impersonal Sex in Public Places*, Chicago, Aldine.

Visual and Social Approaches in Participatory Art

by *Paola Bommarito* *

* Palermo University

Starting from the 1970's special attention has been paid to the public importance of the relation between art and the city, giving life to a rich artistic production and important theoretical debates. In an international context, several researchers have tried to identify these artistic practices. They have defined a complex discourse about Public Art and Social Sphere.

An essential contribution was given by Miwon Kwon. In her text *One place after another* she explains how to identify the three developmental phases of Public Art. The first phase concerns *Art in Public Spaces*, with productions of sculptures made by internationally renowned artists commissioned by institutions to embellish the city. These installations, which should be site-specific, show an emphatic indifference towards the location. In this phase, according to Kwon, Public Art is just used as a tool in the aestathicization process of the public space. This process concerns the installation of an art work unable to establish a relation with the social and physical context in which it is placed. The second phase relates to *Public Art which identifies itself with the Public Space*. It underlines the physical accessibility of the piece of art and its functionality. In this case the installations are so well integrated with the location that they become indistinguishable from it. Finally, the third phase concerns *Art in Public Space conceived in the Public Interest*, which focuses on social and political issues, involving the community through processual process-based and collaborative methodologies. These three phases show how the idea of "place" has changed, from a physical space into a social context, and how the role of the public has moved from an spectatorship to a participating community.

When I talk about *Participatory Art* I'm referring to the last phase described by Miwon Kwon, to the works of artists that initiate a dialogical structure, frequently not produced by a single individual, but as the result of a collaborative process. Over the last decades, there has been a growing interest in participative artistic practices dealing with social and political issues. Visual artists of varying backgrounds and perspectives have dealt with some of the most important cultural issues of our time, for instance: race relations, difficult heritage, cultural identity and other important topics. Artists have developed distinct models for an art which resembles political and social activities but that is distinguished by its aesthetic sensibility.

My first example is the work of Hans Haacke, a German artist who has been a leading exponent of the *Institutional Critique*. In the 1960s the art institution was often perceived as a place of "cultural confinement" and thus something to attack aesthetically, politically and theoretically. Hans Haacke has made institutional critique the reason of his whole creative process, questioning the links between the production of the artwork, the socio-economic fabric and history.

The works that I present here, belong to a series known as *Visitor's Profile* or *Visitor's Poll*, which is based on audience participation. The first installation was shown in 1970 at the Museum of Modern Art of New York, in the exhibition titled *Information*. For the entire period of the exhibition Haacke queried the visitors with one precise question, which was aimed at highlighting the complex connection between political power and artistic promotion. The question was:

Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November? If "yes" please cast your ballot into the left box. If "no" into the right box.

The Governor Nelson Rockefeller was a member of the board of trustees of MoMA and was planning to run for the U.S. Presidency at the time. The visitors had the possibility to express themselves and their ballots were dropped into one of two plexi-glass ballot boxes, in order to show and make visible the quantity and the percentage of each answer.



Fig. 1 - Hans Haacke, *MOMA Poll*, New York, 1970

In 1973 Haacke was invited to take part in Documenta5, the most influential international exhibition in Germany, curated by Harald Szeeman. During this event Hans Haacke proposed to the visitors a poll in three languages (German, English and French) which alternated questions about the visitor's private life, to questions referring to the current socio-political issues. Through the poll it was possible to define the visitor's profile: the level of education, the social background and their personal opinion. During Documenta5 the answers of Haacke's poll were analyzed through a data processor and the results collected. The response algorithms, and the related

percentages, were elaborated every day and displayed daily on the walls of the exhibition space, in order to make the public opinion visible.

A recent presentation of this work was displayed at the Venice Biennial in 2015. During the entire event the answers to the queries were collected in real time and projected with the use of new technology. In this way, interaction became the medium of expression. Giving each person a voice is what builds community and makes art socially responsive. The graphic elaboration of the data, the visual feedback of the poll, represents an attempt to shape a process, which we could define sociological. The Visitor's socio-political profile emerging from Haacke's polls, helps us understand better the social context in which art is produced, displayed and experienced. Furthermore, Haacke's art work contributes in acknowledging the role that artists, art institutions and its audience conduct within the cultural sphere.

One of the main characteristics of participatory artistic interventions, which has developed over the last decades, is the artist's intention of relating with the territory, with people living in a specific place. In *Participatory Art* the artists actively pay attention to the needs of the community. Their works move from institutional exhibition spaces to places of everyday life, to experiment new visual and social practices.

The work of the artist collective The Institute for Infinitely Small Things is a perfect example of a way of creating a social form, to bring art closer to everyday life. The collective is a performance group with varied and interdisciplinary membership. They conduct creative and participatory research that aims at temporarily transforming public spaces, instigating dialogue about democracy and spatial justice. The Institute's projects use performances, conversations and various interventions to investigate social and political "tiny things" of everyday life.

Their first work, started in 2004, is an experimental collection of infinitely small things. The collected material from their research are everyday items, found objects, things that tell a story. The Institute examines the book *L'analyse des infiniment-petits* published in 1696 by the Marquis De l'Hôpital, French mathematician researcher of the infinitesimal calculus. The collective considered the text as a huge opportunity to learn how to study infinitely small things. Using microscopes and hand lenses the members started off their research, sifting the environment in which every

day life is lived. Every little thing was examined, registered, put in a transparent plastic envelope and archived. After the fieldwork, the collective created a digital database to save the collected material. Anyone could take part into the research expeditions organized by the Institute in the public space. They also offered the opportunity to download an online kit to lead the analysis individually.



Fig. 2 - The Institute for Infinitely Small Things, *The Analysis of Infinitely Small Things* – research results. “1:100”. DCKT Contemporary Chelsea NY. Summer 2004

In another work titled *Rename Cambridge* the Institute invited residents and tourists to rename places and streets in Cambridge, suggesting alternative names. Who decides which are the names to be given to the streets in our cities? And who can change them? What would the city look like if we could rename all of our public spaces? It was not simply about redrawing the city but it was a reflection on who or what exerted the power to name our public spaces. In a series of thirteen renaming events between Spring 2006 and Summer 2007, the Institute collected over 300 new names for public spaces in Cambridge. In 2008 they worked with graphic design to produce and publish the map of

The City Formerly Known As Cambridge. The published map contains only the new names of Cambridge public spaces, along with the reasons why people renamed particular places. This map plays a fundamental role: it gives a visual form to the project, and produces a social and alternative geography of Cambridge, decided by people, in contrast with the official map of the city.

An ongoing project started in 2004, named *Corporate Command*, is based on the collection of corporate commands and their assembly in an online archive, that anyone can contribute to at any time. A corporate command is an advertising instruction in the imperative form which tells you to do something. For instance “Be cool!” used by Keds, “Make it real!” used by Coca-Cola, “Think different!” used by Apple. These commands, largely and consciously ignored by a public over-saturated with advertisements, are visible everywhere in our daily routine and function very effectively as infinitely small things. The collective investigates the visual policy of these slogans, seeking to better understand the mechanisms behind this deployment of power and its larger cultural ramifications. At the same time the Institute converts these corporate commands in a series of performances. For instance an advert saying “Rollover”, found outside a mobile shop, has brought the members of the group to lay down on the sidewalk and literally rollover the snow. An additional example is given by another advert reporting the sentence: “Say it with flowers”. During this occasion the Institute performed a reading with a mouth full of fresh flowers. The members attempt to perform a command literally, next to the adverts on which they read the slogan, in order to test the political parameters of public space.

With its infinitely small things and the situations that it creates, the Institute tries to offer a wider awareness of a given public space, to rebuild it with an artistic practice that is politically committed to the importance of everyday life.

In an article published by Artforum in 2006, the British art historian Claire Bishop mentions Pawel Althamer, Lucy Orta, Jeremy Deller and others, as the artists who have achieved the “Social Turn” in their work. They all have in common the interest in developing collective actions, involving the community in politicized projects. Claire Bishop individuates three historical periods to indicate the return to the social in contemporary art, part of an ongoing history of attempts to rethink art collectively: The

historic avant-garde in Europe around 1917, (for instance Dadaism, Surrealism or Futurism); The neo avant-garde leading to 1968, (especially in the experience of the Situationist International, led by the French philosopher Guy Debord); The fall of communism in 1989 (which has brought to a conspicuous resurgent of *Participatory Art* in the '90s). These three dates are synonymous with political upheaval and movements for social change and have been accompanied by an utopian rethinking of art's relationship to the social sphere and its political potential.

Participatory Art has brought a drastic revolution of the cultural, aesthetic and political aims which were characteristic in modern art, overturning the traditional relationship between the artwork, the artist and the public. The artist is now conceived as the person who brings to life an artistic situation rather than an individual producer of objects; the artwork as a finite, portable product is reconceived as an ongoing project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a viewer, is now repositioned as a co-producer or participant. Artists who have rejected the modernist myths of autonomy and neutrality of the art, have found even more compelling ways of weaving environmental and social responsibility directly into their work.

Claire Bishop also highlights some methodological points about researching art that engages with people and social process. *Participatory Art* often finds it difficult to summarize the group dynamic, the social situation, the entire process over a finite image. For this reason it is almost impossible to grasp *Participatory Art* from images alone. According to Bishop «casual photographs of people talking, eating, attending a workshop or seminar tell us very little, almost nothing, about the concept and context of a given project. They rarely provide more than fragmentary evidence, and convey nothing of the affective dynamic that propels artists to make these projects and people to participate in them (Bishop 2012, 19)». *Participatory Art* requires new approaches to the analysis, which are not exclusively connected to visibility. The hegemony of the eye is very strong in our culture. To transcend the modernist, vision-centred paradigm and its spectatorial epistemology, we need a reframing process, that makes sense of this more interactive, intersubjective practice which has emerged. Looking at art in terms of social purpose rather than visual style, and setting a high priority on openness to what is

other, causes many of our cherished notions to break down. This listening orientation, in *Participatory Art*, challenges the dominant ocularcentric tradition, which suggests that art is an experience available primarily to the eye, and represents a real shift in paradigms. Bishop says:

From a disciplinary perspective, any art engaging with society and the people in it, demands a methodological reading that is, at least in part, sociological. [...] An analysis of this art must necessarily engage with concepts that have traditionally had more currency within the social sciences than in the humanities: community, society, empowerment, agency. [...] But since participatory art is not only a social activity but also a symbolic one [...] yet visibility always remained a crucial vessel for communicating meaning (Bishop, 2012, 20)

According to Bishop this methodological aspect of the Social Turn is one of the challenges faced by art historians and critics when dealing with *Participatory Art*.

Bibliography

- Bishop, C. (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso Books.
- Bishop, C. (2006), *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, in «Artforum», vol. 44, n. 6, pp. 179-185.
- Bommarito, P. (2015), *Five 'tiny things' from The Institute for Infinitely Small Things*, in «roots&routes, research on visual cultures», vol. 5, n. 17.
- Kwon, M. (2004), *One place after another: Site-specific art and locational identity*, Cambridge, Mit Press.
- Taccone, S. (2010), *Hans Haacke: il contesto politico come materiale*, Salerno, Plectica.
- .

Visual spaces: images, sounds and words in research on public space

by *Fabrizio Bruno**, *Livia Bruscaaglioni**, *Erika Cellini**
and *Giulia Maraviglia**

*University of Florence, Sociolab

1. Introduction. The relation between space, word, sound and image

The literature is quite unanimous in describing space as a social construct, rather than a predefined structure or a frame in which human beings and communities set their action. At the beginning of the twentieth century, Georg Simmel (1908) defined space as the possibility of being together, because interactions are those elements allowing space, in itself void and null, to become something for those experiencing it; action fills space, and space makes it possible to be filled by action (1908). Space is a dynamic social construct, since individual and collective action shape it and redefine it over time (Bagnasco 2001)¹.

Thus, to understand space, one must first take into account the interdependence between individuals – alone or in relation to one another – and the environment (Agustoni 2007; Giumelli 2008); secondly, one needs to consider those personal and social factors that shape individual perception of the environment. Perception can be understood as the process by which subjects acquire information about the outside world through their senses, and move from experience to knowledge, by way of cognitive elaboration (Massironi 1998). Spatiality is experienced through the senses and elaborated through the interactive mechanisms of memory and learning – both

¹ Although the result of a group effort, the different sections in this article can be attributed as follows: section 1 by Erika Cellini, section 2 by Giulia Maraviglia, section 3 by Fabrizio Bruno and section 4 by Livia Bruscaaglioni. Conclusions were reached and drafted jointly.

individual and collective – which are also influenced by sociocultural norms (Bettanini 1976).

The meaning of space is therefore not only an individual construct (influenced by the ideas of distance, direction and sense of orientation), but it is also the result of an interpretive process developed in interaction with the environment; the product of specific social and interpersonal relations, as well as of individual and social narratives, originating from the sedimentation of collective memory and history (Halbwachs 1968; Augé 1992). There is thus interdependence between meaning and action. Meaning is formed dynamically through action and interaction, while action and interaction are in turn shaped by the meaning that individuals and the community assign to space.

Space is defined by use, practice and language – which are at the heart of the perceptive process through which individuals decipher and give meaning to the environment they inhabit. The individual subsequently develops an overall mental representation of places, synthesizing all information at its disposal as well as the emotions that are bound to places by experience (Walmsley 1989).

The expression ‘public space’ derives from the double meaning that space has for individuals, as a physical dimension and as a social and relational construct. The term ‘public’ refers therefore not only to the institutional sphere, but also to a conceptual category strongly linked to social context.

The relationship between inhabitants and urban public space is thus a complex one, binding together a macro dimension – social phenomena impacting societies as a whole: economic and work dynamics, social and family dynamics; national and local policy decisions affecting the life of a neighborhood by acting on the urban elements of its public places, buildings and inhabitants; introjected power relations – and a micro dimension the meaning that inhabitants give to space, the possibilities of agency they find in the relationships they have with one another and the strategies they devise to resist what is imposed on them from above.

This complex relationship between individuals, groups and public space can be understood only by observing practices of use and by listening to narrated meanings. This is the reason behind the decision to investigate the connection between space, images and words. As stated by Douglas Harper: «Many sociological categories are

based on observable phenomena, and indeed, many of these can be understood better if frozen in a photographic image than they can if written about in a field memo (1988, 61)». Hence, «photographs can be read to understand nuances of interaction, presentations of self, and relations among people to their material environments (*Ibidem*)», while interviews and informal conversations during observation allow to decipher meanings.

It is now widely accepted that photographic images confine and forcibly stop the fluid flow of time to freeze it in an unrepeatable instant (Becker 1978). Each image is related to space and deprives it of its extension and its continuity, it appears thus as a cut, a slice of space and time: «The photographer [...] always works with the knife, at each shot, each frame, each zoom, going through the world around him with the blade of his razor (Dubois 1996, 149)».

This property of photographic images makes interpretation through observation less evident, unless you draw upon other images which help, at least partly, to reconstruct the continuity of an action or an interaction.

Thus, each photograph represents something that has been and continues to be because of a still frame and its conventional recognition. It is the stillness and the status of «presence representing absence», that allow photographic images to give way to a plurality of messages. As Howard Becker states (2002, 4), commenting on *A Seventh Man*, the work by John Berger and Jean Mohr, «We know the images are constructed, that they can be made to “say” almost anything we want them to, and we also know that in our daily lives we look at photographic images and think (and we aren’t wrong) that we have learned about something beyond the photographer’s ideas and beliefs».

Words help in the interpretation of images. Academic debate around the relationship between word and image seems to lean towards the notion of a greater depth of the written text in comparison with the image or the visual product, since written words can in theory provide a denser description (Faccioli and Losacco 2003). However, we can see words and images as two different sources of information which – as stated by Lagomarsino (2015, 28) – «use different methods to construct meanings and narrate versions of the city [...] Through the use of audiovisual means (and of photography) we

are allowed to capture more unique aspects than the written text²».

In a similar fashion, the recording of sounds – natural, human and technological – characterizing a particular environment and a particular scene, «environmental sounds» (Henley 2007) which make up what Raymond M. Schafer (1977) defines as “soundscape” – allows a further reduction of the ambiguity of photography by providing additional details to explain a specific event, details that we receive and produce through hearing, and which otherwise would be lost in the photographic silence (Bruno *et al.* 2016).

Finally, the recording of voice (such as dialect) and tone (lively, happy, sad, or full of anger) of interviewed people is a further source of information that gives meaning to the texts of interviews and to the practices of public space.

When we observe, we are not only observers but more complexly, we become perceivers (Brighenti 2016). Ethnographic experience is a sensory experience; the researcher is immersed in the context under study and perceives interconnectedly through the five senses (Pink 2009). Clifford Geertz (1988) has used “being there” as a central tenet of the ethnographic research. To this expression Sarah Pink (2009) adds «the importance of seeing there» and, even more recently, in his reflection on mobile video ethnography, Justin Spinney (2011) introduces the expression «the importance of feeling there».

At a similar level, social actors are involved in the social situation they experience through all their senses, some of which, such as smell or taste, are impossible to record (Bruno *et al.* 2016). Public space acquires meaning also through the sounds that are part of the daily life of that space. While this sensory experience is extremely difficult to verbalize, the combination of images, words and sounds allows one to add complexity to information collected in the course of an ethnographic experience. In this regard, Henley (2007) writes that images without sound – and it should be added, without words – as well as sounds without images and words, provide viewers with only thin

² Excerpt translated from the original in Italian: «seguono due metodi diversi per costruire significati e narrare versioni di città [...] l’uso dell’audiovisivo (come della fotografia) permette di cogliere aspetti peculiari che con il solo testo scritto non sarebbe possibile raggiungere».

descriptions. Images, sounds and words together succeed in grasping complexity and then returning thick descriptions, better than just words.

This article presents a reflection on the heuristic scope of combining image, sound and word in the social context of research, through the study of everyday practices of use of public spaces in three urban contexts – a public housing neighborhood in Livorno, a district of the city of Prato and a city block in the city of Florence – and through participatory interventions to improve the quality of living in urban spaces.

The relationship between inhabitant and urban environment is complex and multifaceted, and the ability to interpret it relies on the ability of researchers to find alternative, or rather additional, tools of expression. Firstly, this means that we need to observe closely, in order to identify the constitutive elements of this relationship: practices, encounters, changes occurring more or less cyclically over time and across the day. Secondly, it means extending the practice of observation and its tools to inhabitants: the predominance of perceptual and cultural components in the relationship between the individual and the space call for a participatory approach.

In the analysis of the three research experiences, particular attention is paid to the emotional aspects of the relationship within the research group and with the actors of the observed context.

2. Visual Spaces and public space

LuVi - Luoghi Visivi e Ricerca sociale is a collaborative research project established at the beginning of 2016 as a result of three research and action research experiences involving the collaboration since 2011 of four researchers and two research institutions: the Interuniversity Centre for Methodology of Social Sciences of the University of Florence and Sociolab, a multidisciplinary research center that operates in the field of social research and participatory practices.

The three experiences that led to the establishment of *Project LuVi* in chronological order are:

1. *Popolare non è un concetto*³, a three-year study (2011-2014) on the quality of life in public housing facilities in the city of Livorno (a coastal town in Tuscany, central Italy). The research, aimed also at identifying actions for improving the facilities, included an ethnographic study of two neighborhoods – Barriera Garibaldi and La Leccia – that are representative examples of two periods in public housing development in Italy: one area was built during the fascist period to relocate working class communities away from the city center and has a stable population of residents; the other was built in a suburb in recent decades and has the characteristics of a prevalently commuter area.
2. *Trame di quartiere*⁴, a research conducted in 2015 in Prato (an industrial city near Florence) in the district of San Paolo, an area marked by consistent population movements since the end of the Second World War (Bressan 2012). The study allowed us to explore daily relational practices in public spaces within a complex demographic framework.
3. *Piazza Libera Tutti*⁵, a participatory process which took place in 2015 in Florence, in a densely populated area acting as a hinge between the historical city center and the south-west district of *Isolotto*, and which had the objective of involving residents in the co-design of urban, architectural and social strategies for Piazza Pier Vettori, a public space that over time had become a (non) place, degraded and unable to serve its social purpose.

Field experience carried out in these studies exposed researchers not only to the complexity and polysemy of urban public spaces but also, in a progressively more conscious and planned manner, to the use of multimedia material. In all research studies, ethnographers worked in the field with professional photographers. Further still,

³ *Popolare non è un concetto - Ponac* [TN. *Popular – public housing – is not a concept.*] (Partners: Interuniversity Centre for Methodology of Social Sciences of the University of Florence, Municipality of Livorno and CasaLP) was supported by the Regional Government of Tuscany.

⁴ *Trame di Quartiere* [TN. *A District's Canvas*] was conducted by Iris ricerche as part of the “Inclusive Districts” components of “Progetto Prato”, a project funded by the Regional Government of Tuscany.

⁵ *Piazza Libera Tutti - Insieme per Piazza Pier Vettori* [TN. *The Square Frees Us All. Together for Piazza Pier Vettori*] was promoted by the civil society organization Save the City, was designed and conducted by *Sociolab* with the architecture firm *Projekto Architetture* and funded by the Regional Authority for Participation of the Regional Government of Tuscany.

in Livorno, the research group sought the collaboration of a photographer recruited in the field as intermediary (Gobo 2001, 93-94); in Prato, the photographer collaborating in the project lived near the district covered by the study; in Florence, during the preliminary observation stage, a group of residents was encouraged to use photography to analyze the problem of the area's chronic decay, to reconstruct its origins and to start building a shared solution. It can thus be said that visual language represented the point of entry to the field and the lens through which all three research objects – quality of life, relational spaces, urban regeneration – were analysed.

This led researchers to a meta reflection on the binding relations between space as a concept and the different means of expression of space – word, image and sound – and brought them to postulate the concept of *Luoghi Visivi*, hereinafter referred as *Visual Spaces*.

But what is a *Visual Space*? It is first and foremost a space, at the same time physical, representative and dialogical, where residents and scholars of urban issues meet through multimedia images – including words and sounds – to construct a dynamic and mutually understandable definition of the way in which public space is perceived (Monnet 2014).

Visual Spaces is also an integrated approach to observing (synchronically and diachronically), to listening (to both sounds and voices), and to exchanging directly with residents. It is an effective approach because, on the one hand, it allows us to understand constitutive elements of public space – functions, practices, uses (Cellamare 2011) – as well as relational elements that impact it – such as the changes, more or less cyclic and regular over time, occurring throughout the day. On the other, it allows all actors involved in the physical and social construction of space to define a common syntax, to be active in systematising their respective competences, and to redesign space collectively, giving it new meaning and quality.

For this reason, *Visual Spaces* as a concept identifies a public space (or the negation of it) independently and regardless of ownership. 'Public' as an adjective in this context, is tied to a conceptual category in constant evolution as is society itself:

To explore the dimension of the public, according to common sense, requires asking at the same time what is public, and who is public (and for whom). In other words, common sense does not isolate the public from the relations that create it, that put it into being (“build it”) as public. Common sense, that is, does not give abstract definitions of what is public, rather, it takes it for granted. More or less implicitly, common sense sees the public not as a thing, but as a process, or as “that which happens” through a series of interactions that unfold over time, among different actors, interacting (dealing) with one another and with the results of specific actions, thus giving birth to an outcome that is acknowledged (“learned”) as “public” by all those involved. There is no particular category of things which is specifically (intrinsically) public; things become public because of the use we make of them⁶ (Crosta 2009, 1).

No specific element can determine *ex ante* the public dimension of a good, of a service, and much less of a space. Space does not become public in antithesis to private, but becomes public because of the relations it hosts and the uses that are made of it; when these cease, space is no longer perceived as public and, once this meaning is lost, it disappears. The concept of public, as pointed out by Dewey, is born when a group perceives that some consequences of social life are «problematic» and together with this perception, the group develops the intention to «do something about that problem»⁷ (Ivi, 10)». *Visual spaces* are a reading tool investigating the mechanisms of relations between individuals, society and space.

In the case of Livorno, Piazza Barriera Garibaldi is the «node», the strategic point for the spatial behavior of people living in public housing. Relations in this context acquire

⁶ Excerpt translated from the original in Italian: «Interrogarsi sul pubblico, a senso comune, vuol dire chiedersi, contemporaneamente, cosa è pubblico e chi è pubblico (e per chi). Detto altrimenti, il senso comune tende a non isolare il pubblico dal contesto di relazioni da cui viene prodotto - che lo pongono in essere (lo “costruiscono”) come pubblico. Il senso comune, cioè, non dà definizioni astratte di cos’è pubblico, piuttosto lo dà per scontato. Più o meno implicitamente, quindi, il senso comune considera il pubblico non come una cosa, ma come un processo, ovvero come “ciò che risulta” - eventualmente - da una serie di interazioni che si dispiegano nel tempo, tra attori diversi, che interagendo (avendo a che fare) tra loro e con ciò che fanno in situazioni specifiche, danno luogo ad un esito che può essere riconosciuto (“appreso”) come “pubblico” da tutti quelli che sono coinvolti. In definitiva, il carattere pubblico non è specifico (intrinseco) di una particolare categoria di cose, alle quali viene viceversa conferito dall’uso che se ne fa».

⁷ Excerpt translated from the original in Italian: «fare qualcosa, in ordine a quel problema».

verbal and physical representation⁸ and space is composed of different *visual spaces* – recognizable because of distinctive and specific «landmarks»⁹ – for opposing typologies of residents: the «established» and the «outsiders» (Elias and Scotson 1994). On one side, there is “the tree of dead birds” and the obelisk at the centre of the square, for the old inhabitants, the elderly, those that have been living in the neighborhood, in the same house assigned to the family, since the war or before. Through use, these public spaces have become private places where old friends talk, give vent to their feelings, tease each other, help each other, remember and monitor the neighborhood and its users. Along with the local Circolo Arci Divo Demi – another place dense with relations located at the heart of the square – these spaces acquire more importance as the established grow older and as proximity becomes a central attribute of the way in which their lives and their relationships unfold (Authier *et al.* 2007). On the other side, are “the palms” and the corner in front of the bar, for the outsiders (foreigners, pluri-problematic families, and drug users)¹⁰.

In the case of Prato, *Visual Spaces* were found in parks, but first and foremost in shops and in local chapters (hereinafter referred as *circoli*) of national social organizations (such as Arci and Acli), that are important social gathering places in the neighborhood. The area has a dense fabric of shops, some of which have been there since the 1970s and are managed by the same owners, while others were only recently

⁸ The neighborhood as «instance societal de proximité» (Genestier 1999) and as a space of relations, can lose centrality for inhabitants of contemporary cities, but not for people living in public housing projects: the facilities are mostly inhabited by persons with reduced mobility - children, the elderly, people living with disabilities and members of marginalized groups - that, at least in some cases, exhaust on site their social networks and informal care strategies. In public housing neighborhoods in Livorno, relations take place not only in private spaces - homes, buildings and courtyards - but first and foremost in public spaces - streets, squares and local *circoli*. In these neighborhoods, space is shaped by the relationship between material forces that create it and individuals who inhabit, give meaning and transform it. People living in public housing neighborhoods move in a defined frame (Goffman 1974) within an urban strategy with specific codes and uses that are imposed upon them; functions are decided by management institutions and spaces are assigned from above. In this context, residents can use strategies to develop ownership, modify spaces through use and through individual and collective practices (De Certeau 1990). However, this is possible only to some extent: renovations, for instance, are decided by management institutions, often without any residents' involvement.

⁹ According to Kevin Lynch (1960), «nodes» – points of convergence, such as squares or intersections of transports – and «landmarks» – reference points such as easily identifiable physical elements – are two of the five constitutive elements of urban mental maps.

¹⁰ The results of this research are published in Cellini and Saracino (2013a; 2013b); Brusciaglioni *et al.* (2013; 2015; 2016).

opened. In this context, the shop has a socialization function, becoming, in the words of an owner, a «café under disguise», where people meet to spend time together, play cards and exchange. Retailers and shop owners are well aware of the central role that this network of stores plays in the life of the neighborhood, stating that: «If we close the stores, this place becomes a ghetto». Through their function and use, these semi-private spaces become public spaces¹¹.

In the case of Florence, the opposite occurs: the square – undisputedly a public space – is practically impossible to access due to heavy traffic flows around it. Piazza Pier Vettori resembles a junction – its grass, seats and benches are in poor conditions and its main users are the homeless and other beneficiaries of the nearby day shelter (managed by *Caritas*), awaiting their meals in the square.

My relationship with this square is necessarily that of a passer-by, of someone passing through, nothing more. There is no way for this square to be more, being in the state that it is. I mean, it's too messy, too unpleasant, there is too much noise and not a single reason for me to stop and spend time in it (M. resident in the neighborhood)¹².

Roughly twenty years before, the square was an important public space for families and children in the neighborhood, although its shape and urban elements were more or less the same. The process of abandonment of the square, which the inhabitants no longer feel as their own, and its subsequent change and gradual deterioration originate from social perceptions and narratives.

¹¹ <http://www.poloprato.unifi.it/it/ricerca/laboratori/progetto-prato/i-progetti-attivi/trame-di-quartiere.html> (last accessed: February 2017). Photos by Agnese Morganti: <http://aggiemorganti.com/> (last accessed: February 2017).

¹² Excerpt translated from the original in Italian: «Il mio rapporto con questa piazza è necessariamente di passaggio, solo soltanto di passaggio, non c'è proprio verso, allo stato attuale che per me significhi altro, nel senso che comunque è troppo confusionaria, è troppo poco vivibile dal mio punto di vista perché c'è perennemente confusione e perché non c'è un motivo per cui starci».

3. The use of multimedia in Visual Spaces

Visual Spaces as a concept accepts the complexity of the perceptual, relational and emotional processes that continually redefine public space. The tool box used to explore/recompose *Visual Spaces* has two main components: the photocamera, to produce images of the city and/or encourage residents to produce them, and the microphone, to record sounds, noises and voices.

For researchers, photography is a tool to collect information, but also a way to communicate with immediacy something that, for its complexity, multiplicity and fractality, can not be compressed into verbal expression.

More specifically, photography can be the “gateway” to understanding places as generators of perceptions and as holders of social and spatial multilayered relations – between individuals and space, between individuals in space, and of the community with space – relations that are in fact conditioned by perceptions. The recomposition of the user’s point of view, which is necessarily plural, is the first step to identify analytical categories that are shared and understandable.

In the case of Livorno, observation in the neighborhood was accompanied by a photoshooting plan. Pictures were taken of buildings, courtyards, streets and squares, focusing primarily on their architectural and urban aspects, as well as on uses and practices of space and how these uses and practices mark the area.

Access to the field in ethnographic research is in general a «slow and gradual process» (Marzano 2006, 45), and issues related to access do not end after entering, but persist during the entire study period. Conscious of this, the research group in Livorno organized a photo exhibition and the screening of a time-lapse, to keep the attention high on their presence and to build trust among social actors, who were to take part in a participatory process to design actions to improve the quality of life in the area. Rather than a way to showcase results, the exhibition and screening were tools to make the research accessible to local residents and to try to break the asymmetry between researchers and social actors. An event was organized on the premises of the local *circolo*, to support a place of dense relations in the area in the process of redefining its role and of re-opening it to the community. Residents were not only active subjects in

the research, during information collection and in the gathering of photographic material, but also active agents in designing and implementing interventions.

In the case of Prato, both immersion and interviewing were carried out with the help of a local photographer who knew the history of the area very well, as her family had been living nearby for generations. Interviews were held while she took pictures of people and places. Visual analysis was also used to stimulate interactions with interviewees: during interviews, residents were given maps of the neighbourhood on which they could mark routes and daily paths. The research team used images and sounds to communicate and share project results with all actors involved: local residents and local councillors. They edited a multimedia product combining different languages: excerpts from interviews, photographs collected during observation and sound bites. The video was showcased to the public, to local residents and local councillors during the final event of the project.

In the case of Florence, photography was used during participant observation and was an essential tool for researchers to connect with the environment and unearth some key aspects that had not emerged during project design. While observing, researchers interviewed the people in the square (residents, passers-by, merchants, homeless), shot a timelapse video of the area and recorded the sound of the square, the chaotic nature of which appears to be one of the key components of the space's scarce liveability. Furthermore, with the twofold objective of understanding expectations of different users and of arousing their interest in the re-appropriation of the square, researchers engaged a heterogeneous sample of residents in a visual analysis process, inviting them to produce through photographic images their vision of a good public space.

This approach proved to be very effective in breaking the ice with locals. Engaging approximately ten of them in a practical workshop enabled collaborative relations with residents, who took part in the co-design phase and helped raise interest in the process among neighbours and acquaintances. Above all, by analyzing the photographs produced by the participants through semi-structured interviews, researchers managed to explore some of the most complex and sensitive issues about the square.

In all three cases, information about the research was disseminated using mixed

media¹³. In this respect, the cinematic time-lapse technique proved particularly valuable. The technique allowed us to bring together different frames to create a longer interval than any individual shot can create. With this technique, it is possible to capture events that usually escape our eyes and our understanding, because of the slow pace at which they occur. In the research experiences, this technique was applied to subjects such as traffic flows at a road junction, the bustle of a local market, and playing cards falling on a table at the Circolo Arci. The time-lapse visual dimension proved essential to understand the dynamic dimension of an urban space (Monnet 2014).

Time-lapse is a recording tool and a visual product, one that in visual sociology literature has not yet been treated from a methodological standpoint¹⁴ despite its use – albeit not extensive – in the practice of social research¹⁵. Time-lapse can become a multimedia product by combining images with a sound score that provides further depth to the photographed context. Researchers can choose whether to use audio recordings of sounds and noises of the photographed space (traffic noises, the sound of buses stopping in a square, voices of children playing in parks or courtyards, and so on), voice-overs that further explain what is shown, or voices of the subjects (Whyte 1980).

Paying attention to the sounds of the spaces under analysis, highlights how much daily life and practices in spaces are composed of sound elements that provide them with meaning (Monnet 2014, 50), for the social actor as well as for the viewer of the multimedia product. Sounds are often forgotten in ethnographic notes: because of their common and often repetitive nature, they do not attract attention. In the case of Livorno, the obelisk in the center of the square acquires meaning not only because of its shape, its function and of the way in which it is a place of social interaction among older men living in public housing, but also because of the sounds that surround it, such as the noise of cars whizzing by, and the voices of wives yelling to their men to come home for dinner (Bruno *et al.* 2016).

¹³ All Multimedia products are accessible on Project LuVi Youtube channel:

- Livorno: <https://www.youtube.com/watch?v=G3i7amOTO8Y&t=2s>
- Florence: <https://www.youtube.com/watch?v=TFfkdv4I4GU&t=32s>
- Prato: https://www.youtube.com/watch?v=W0Fy6c_goS8
- Summary: <https://www.youtube.com/watch?v=l26t92W1-lQ>

¹⁴ With some exceptions (Jungnickel 2015; Persohn 2015).

¹⁵ For examples of time-lapse used in social sciences, see Anderson *et al.* (1985; 1986); Whyte (1980).

The researcher may decide to add written excerpts of interviews as an additional way to showcase the words of social actors, as in the time-lapse product for *Barriera Garibaldi* in Livorno and in the multimedia product for Prato. When adding sounds and interview excerpts, editing is required, which in turns entails a series of choices that to some extent reveal the researcher's perspective.



You can go downtown as much as you like, but if you're alone, the city will bore you.

If you stay here, in the suburbs, but you're with 5 or 6 friends that keep you company and make you laugh, time goes by quickly, you get to the evening without even noticing.

Friends help time pass by, they distract you, they make you forget your misery.

Figg. 1 and 2 - photographic sequence of the time-lapse product for the research in Livorno
source: photos by Fabrizio Bruno



This is a street that I find beautiful, it is very old, there are still old stores, the greengrocer, but in the end what stands out is the parking lot. So unfortunately for me, this square is a parking space to me. It is a waiting place for people who are there, who stop for a moment while passing through. It is fine, but it's just that. For the rest it is a desert, just concrete.



There isn't a single a place, and I have children, to sit and let my daughters play, or to quietly read a book or a newspaper, because there is too much noise. In addition, of course, dirt, garbage, clutter, supports for electoral posters abandoned since who knows when, waiting for the next round of elections.

Fig. 3- 4 - Photographic sequence of the time-lapse product for the research in Florence
source: photo by Fabrizio Bruno

It was the only place
where people would meet, talk.
Migration is also this.



I was lucky, I opened the
bar and customers arrived.



Fig. 5- 6 - Photographic sequence of the multimedia product for the research in Prato
source: photo by Agnese Morganti

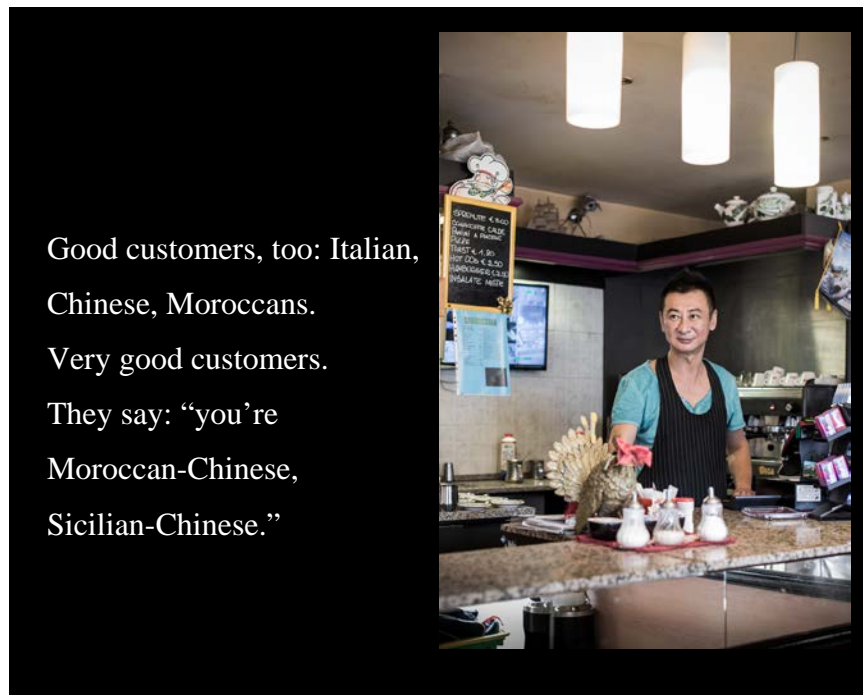


Fig. 7 - Photographic sequence of the multimedia product for the research in Prato
source: photo by Agnese Morganti

4. Emotions and Visual Spaces

The emotional dimension in qualitative research has gained growing attention in recent years (Campbell 2002; Carter and Delamont 1996; Gilbert 2001; Goodrum and Keys 2006) to the point that the work conducted by qualitative researchers has been defined «emotional work» (Dikson-Swift *et al.* 2009), requiring the management of emotions during and after having accessed the field.

Methodological analysis of ethnographic research encompasses emotional dimensions in «emotional notes» (Gobo 1999), specific ethnographic notes aimed at recording and sharing the researcher's emotions during and after immersion.

The relational dimension – meaning relations between the research team and social actors who take part in the research, as well as relations within the research group – is one of the core dimensions guiding comparative analysis in *Visual Spaces*. An underlying theme of the research experiences, and of the use of visual tools as research tools, is precisely the focus on and the growing emergence of stronger emotional aspects within these relations. In other words, the use of images and complex media

products helped to unearth emotional elements at play both within the research group and in the interaction with social actors in studied contexts.

As observed by Harper (2002), the use of images in research – such as through photo elicitation – has a stronger impact than the gathering of information through other means, since images, unlike words, are capable of stimulating deeper and unconscious aspects. «Images evoke deeper elements of human consciousness that do words (Harper 2002, 13)». The fact that images can evoke an emotional response in the viewer is at the basis of some of the most frequently applied techniques in visual sociology, such as the use during interviews of images taken by researchers or by respondents (Grady 2008).

Regarding the relationship between researchers and residents, access to the field is one of a main issue. Like any other tool, the camera has been defined as a disturbance, changing in the observed situation due to the presence of the researcher (the so-called Hawthorne effect). All investigative conditions in which the researcher is in the field are potentially perturbative situations, but in the case of photography (and film) this condition is almost unavoidable because of the instrumentation employed (Chiozzi 1993) and because photos, which are traces of the observed context, are much more recognizable and visible than interview excerpts.

These issues emerged especially in the first stages of research. In all three locations, Livorno, Prato, and Florence, initial observations were accompanied by photo shooting sessions. Pictures were taken of buildings, courtyards, streets and squares, focusing primarily on their architectural and urban aspects, as well as on uses and practices of space and how these uses and practices marked and changed the area.

The photographic medium was in general very useful to facilitate access to the field, although in some instances, it proved preferable to approach actors without the presence of the camera. During the first stages of research, using the camera to visually document spaces allowed us to describe the aims and objectives of the project in more depth to residents approaching researchers and asking questions about their presence and the photos. In the cases of Livorno and Prato, the presence of photographers in accessing the field was especially important.

A key strategy that allowed photographers to be accepted, was that of immediately showing to social actors the pictures of different life events taken during observation. In

the case of Livorno, all public meetings, games of card at the Circolo Arci, and daily gatherings on the main square benches, were important opportunities to share and exchange images with locals.

Being able to see the final product, the printed photographs, reassured photographic subjects about the presence of researchers and had a beneficial effect on the research itself. The photographs produced through observation and the daily presence of photographers, helped locals to better understand the research objective and to take an active part in it, signaling places and people to photograph.

The emotional dimension played a significant role also in shaping the relations between researchers and social actors in the phase of showcasing research results. In the case of Livorno, at an intermediary stage, a photographic reportage was conducted and later organized in the exhibition, *Giganti e Barriere: storie di vita popolare*¹⁶, which was showcased for about a month at the Circolo Arci and in other locations in the neighborhood.



Fig. 8 - Photo exhibition *Giganti e Barriere* at the *Circolo Arci* in Livorno
source: photo by Fabrizio Bruno

¹⁶ TN. *Giants and Barriers: life stories*.

The decision to showcase frontal portraits, thus giving centre stage to the subjects of the investigation, reflected the methodological approach behind the photographic work and behind observation in general. Each portrait is the result of negotiations with the subject and the product of a specific relationship developed with him or her.

Pierre Bourdieu (1965) states that photographs are the visible trace of an empirical learning strategy. Photography, in fact, embodies the distance of the observer in the process of recording; at the same time, it requires the proximity of the familiar (Schulteis 2003). In other words, photographs are a tangible (and visible) record of the field of relations that is formed within a social research investigation.

By focusing on a vision of urban space «centered on use» (Gans 2002), by taking into account different practices and uses and different actors, it is possible to explore the ways in which residents transform the physical space of a neighborhood into a social space. The symbolic value of a space can be traced back to social and interpersonal relationships, to the history of the group and of the individual, to the stratification of culturally interpreted and emotionally experienced events (Gasparini 2000). Urban symbolism is an important element in the process through which those that inhabit a place feel a sense of belonging (Mela 1999).

Events such as the photo exhibition and video showcase in Livorno and the video showcases in Prato and Florence, allowed participants in the event – residents, local policy makers and researchers – to experience emotional connections. In all three instances, shared emotions concerned memories of the neighborhood's history, its change over time, relations between inhabitants and space. The showcasing of results was a shared emotionally relevant event (Gasparini 2000) contributing to shape the community.

Social research is emotional work, because it facilitates shared emotions between researcher and respondent during the face-to-face interaction typical of qualitative research, such as while building a life story through an interview. It is also emotional work because it supports the expression of shared emotions in group events, such as the showcasing of research results to the community. The use of images and of multimedia products, including photographs, sound, music and written texts, plays a central role in developing this emotional dimension.



Fig. 9 - Poster of the photo exhibition *Giganti e Barriere* source: photo by Fabrizio Bruno

Through visual products or through products combining images, sounds and words, one can reach with greater ease an audience which is more diverse, complex, and varied than academic circles [...] the use of images allows us to speak to non “experts” through a more immediate and effective communication style that transcends the boundaries of written discourse and of expert knowledge (Lagomarsino 2015, 28-32) ¹⁷.

¹⁷ Excerpt translated from the original in Italian: «ci si può, con maggiore facilità, rivolgere ad un pubblico eterogeneo, più complesso, articolato rispetto agli esperti dell'accademia [...] l'uso dell'immagine permette di parlare a mondi non “esperti”, con un tipo di comunicazione più immediata ed efficace che valica i confini della lettura scritta e dei saperi disciplinari».

Because of the emotional reach of images and sound, the act of research and that of showcasing results becomes part of the process through which people give meaning to places and spaces in the neighborhood, a process that starts from the act of sharing emotionally charged events.

Finally, the use of images and the development of multimedia products contributes to the expression and sharing of the emotional dimension within the multidisciplinary research group. While conducting the research, the act of sharing emotions during the analysis of photographs highlights interesting aspects of the studied context (such the locals' practices and uses) and facilitates the exchange of ideas and hypotheses on how to advance the exploration. Images stimulate and strengthen exchanges within the research groups; the visual component makes the exchange much richer than the use of written words. Ultimately, this process can help in analysing information and in interpreting empirical research findings.

5. Conclusions

A comparative analysis of three research experiences stimulated a meta reflection on the relationship between the concept of space and the different means of expression available to the researchers: words, images and sounds. It further led to the development of the concept of *Visual Spaces*.

The research group defined a *Visual Space* as a space where residents and scholars of urban issues meet through multimedia images to construct a dynamic and mutually understandable definition of the way in which public space is perceived.

At the same time, *Visual Spaces* represents an integrated research approach combining observation, acoustic analysis (sounds and voices) and direct engagement with locals, to allow the development of multimedia products.

Reflection on the methodological aspects of this approach led to the analysis of the relational and emotional aspects of *Visual Spaces*. The emotional dimension, more clearly perceived through the use of visual channels that act on deeper levels of experience (Harper 2002), is increased by the combination of images, words and sounds.

In the three research experiences, multimedia products were used to showcase results during events for a wide audience: local residents, local councillors, social workers and researchers. These dense products, combining several sources of information and multiple channels simultaneously, provided viewers with an emotionally relevant experience

In the case of Livorno, for instance, the purpose of the time-lapse video was to show a segment of the observation phase by adopting the point of view of a local resident: the window of the Circolo Arci, the balcony of a key informant, the seats around the obelisk in the main square, symbolic neighborhood centre, where people spend time during spare hours. By combining acoustic and visual events, we attempted to recreate the daily life of the neighborhood, its form, mediating between the researcher's point of view, his «being there», and the point of view of locals living in the space. Sounds and images allowed us to appreciate events occurring at different times which would have otherwise been impossible to perceive simultaneously (Monnet 2014). The video also included excerpts of interviews collected by researchers. Like images and sounds, interview excerpts allowed us to produce a representation of the life of the neighborhood and of its inhabitants. The selection of excerpts was not done randomly: the intent was to produce a narrative of the historical evolution of the area, what it was and what it is, the hardships that people wanted to recount as well as the relations they formed.

This combination of images, sounds and words was presented to residents, to local councillors and to the general public. Residents found in the multimedia products a familiar point of view, the soundscape in which they are constantly immersed, short narratives in which they identified as actors. Local councillors were able to access a representation of life in the neighborhood produced by researchers and local residents. Multimedia thus solicits identification in a representation of the neighborhood produced by external agents (the researchers) and allows researchers to showcase the observation plan, acting as a bridge between observation and intervention.

In addition to multimedia products, in all three cases, exhibitions were used to show photographs taken by photographers (in the case of Livorno and Prato), and by local residents (in the case of Florence).

These exhibitions were not designed merely to showcase results, but as a moment of reflection on the object of the research, to which residents, researchers and other participants coming from outside the area (such as other researchers and students) actively contributed. Locations were chosen with care: the Circolo Arci in Prato and in Florence were important places in the neighborhood, and hosting the photo exhibitions further reinforced their function as social places open to a wide audience. Areas perceived as marginal – such as the public housing neighborhood in Livorno and the densely, largely migrant, populated district in Prato – became the centre of community events attracting a wide range of actors from all over the city.

Bibliography

- Anderson, D.R., Field, D.E., Collins, P.A., Pugzles Lorch, E. and Nathan J.G. (1985), *Estimates of Young Children's Time with Television: A Methodological Comparison of Parent Reports with Time-Lapse Video Home Observation*, in «Child Development», vol. 56, n. 5, pp. 1345-1357.
- Anderson, D.R., Pugzles Lorch, E., Field, D.E., Collins, P.A. and Nathan, J.G. (1986), *Television Viewing at Home: Age Trends in Visual Attention and Time with TV*, in «Child Development», vol. 57, n. 4, pp. 1024-1033.
- Agustoni, A. (2007), “Percezioni, interazioni e identità. La dimensione spaziale della vita sociale”, in Agustoni, A., Giuntarelli, P. and Veraldi, R. (eds. by), *Sociologia dello spazio, dell'ambiente e del territorio*, Milano, FrancoAngeli.
- Authier, J.Y., Bacqué, M.H. and Guérin-Pace, F. (2007), *Le quartier. Enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociale*, Paris, La Découverte.
- Augé, M. (1992), *Non-lieux*, Paris, Seuil.
- Bagnasco, A. (2001), *Spazio*, in «Enciclopedia delle Scienze Sociali», I Supplemento, Treccani.
- Becker, H.S. (2002), *Visual Evidence: A Seventh Man, the Specified Generalization, and the Work of the Reader*, in «Visual Studies», vol. 17, n. 1, pp. 3-11.
- Becker, H.S. (1978), *Do Photograph Tell the Truth?*, in «Afterimage», n. 5, pp. 9-13.
- Bettanini, T. (1976), *Spazio e scienze umane*, Firenze, La Nuova Italia.

- Bourdieu, P. (1965), *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*; trad. it *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 2005.
- Bressan, M. (2012), *Spazio pubblico e zone di transizione*, in «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», vol. 2, n. 3, pp. 27-36.
- Brighenti, A.M. (2016), *Introduzione. L'etnografia e i sensi: una riflessione preliminare*, in «Etnografia e ricerca qualitativa», n. 1, pp. 5-9.
- Bruno, F., Bruscatiglioni, L., Cellini, E. and Maraviglia, G. (2016), *Spazi pubblici quotidiani. Esperienze di ricerca visuale a confronto*, in «Società, Mutamento, Politica. Rivista italiana di sociologia», vol. 2, n. 3, pp. 293-314.
- Bruscatiglioni, L., Cellini, E. and Saracino, B. (2013), *Nuove e vecchie periferie popolari. Una ricerca etnografica in due aree di edilizia residenziale pubblica*, in «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», vol. 3, n. 6, pp. 27-39.
- Bruscatiglioni, L., Cellini, E. and Saracino, B. (2016), *Dentro i quartieri di edilizia residenziale pubblica. Una ricerca etnografica per studiare la qualità dell'abitare*, Milano, Angelo Guerini e Associati.
- Bruscatiglioni, L., Cellini, E. and Saracino, B. (2015), "Life on Social Housing Estates. Studying Housing Quality with an Ethnographic Approach", in Maggino, F. (eds. by), *A New Research Agenda for Improvements in Quality of Life*, London, Springer, pp. 37-59.
- Campbell, R. (2002), *Emotionally involved: the impact of Representing Rape*, New York, Routledge.
- Carter, K. and Delamont, S. (eds. by) (1996), *Qualitative Research: the Emotional Dimension*, Avebury, Aldershot.
- Cellamare, C. (2011), *Pratiche dell'abitare. La ricerca urbanistica e la 'città degli uomini'*, in «Etnografia e ricerca qualitativa», vol. 4, n. 2, pp. 305-316.
- Cellini, E. and Saracino, B. (2013a), *Living in La Guglia: Ethnographic Research in a Neighbourhood of Public Housing in Italy*, in «Buletin Shkencor. Shkencat e Edukimit», vol. 43, n. 63, pp. 65-76.
- Cellini, E. and Saracino, B. (2013b), *Re(l)azioni popolari. Etnografia in un quartiere di edilizia residenziale pubblica*, in «Etnografia e ricerca qualitativa», vol. 6, n. 2, pp. 259-282.

- Chiozzi, P. (1993), *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Edizioni Unicopli.
- Crosta, P.L. (ed. by) (2009), *Casi di politiche urbane. Le pratiche d'uso del territorio*, Milano, FrancoAngeli.
- De Certeau, M. (1980), *L'invention du quotidien*; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- Dewey, J. (1927), *The Public and its Problems. An Essay in Political Inquiry*, New York, H. Holt & co.
- Dickson-Swift, V., James, E.L., Kippen, S. and Liamputtong, P. (2009), *Researching Sensitive Topics: Qualitative Research as Emotion Work*, in «Qualitative Research», n. 9, pp. 61-79.
- Dubois, P. (1990), *L'acte photographique*; trad. it. *L'atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996.
- Elias, N. and Scotson, J.L. (1994), *The Established and the Outsiders*; trad. it. *Strategie dell'esclusione*, Bologna, il Mulino, 2004.
- Faccioli, P. e Losacco, G. (2003), *Nuovo manuale di sociologia visuale. Dall'analogico al digitale*, Milano, FrancoAngeli.
- Gans, J.H. (2002), *The Sociology of Space: A Use-centered View*, in «City and Community», vol. 1, n. 4, pp. 329-339.
- Gasparini, A. (2000), *La sociologia degli spazi: luoghi, città, società*, Roma, Carocci.
- Geertz, C. (1988), *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford Univ Press.
- Genestier, P. (1999), *Le sortilège du quartier: quand le lieu est censé faire lien*, dans «Les Annales de la recherche urbaine», n. 82, pp. 142-153.
- Gilbert, K.R. (ed. by) (2001), *The Emotional Nature of Qualitative Research*, London, Crc.
- Giumelli, G. (a cura di) (2008), *Spazi. Materiali di approfondimento*, Genova, Il Melangolo.
- Goodrum, S. and Keys, J. (2006), *Reflection on Two Studies of Emotionally Sensitive Topics: Bereavement from Murder and Abortion*, in «International Journal of Social Research Methodology», vol. 10, n. 4, pp. 249-58.
- Gobo, G. (1999), *Le note etnografiche. Raccolta e analisi*, in «Quaderni di Sociologia», vol. 43, n. 21, pp. 144-67.

- Gobo, G. (2001), *Descrivere il mondo. Teoria e pratica del metodo etnografico in sociologia*, Roma, Carocci.
- Goffman, E. (1974), *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York, Harper and Row.
- Grady, J. (2008), *Visual Research at the Crossroads*, in «Forum Qualitative Social Research», vol. 9, n. 3, art. 38.
- Halbwachs, M. (1968), *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Harper, D. (1988), *Visual Sociology: Expanding Sociological Vision*, in «The American Sociologist», vol. 19, n. 1, pp. 54-70.
- Harper, D. (2002), *Talking about pictures: a case for photo elicitation*, in «Visual Studies», vol. 17, n. 1, pp. 13-26.
- Henley, P. (2007), *Seeing, Hearing, Feeling. Sound and the Despotism of the Eye in 'Visual' Anthropology*, in «Visual Anthropology Review», vol. 23, n. 1, pp. 54-63.
- Jungnickel, K. (2015), "Jumps, Stutters, Blurs and other failed Images. Using Time-laps video in cycling research", in Bates, C. (ed. by), *Video Methods. Social Science Research in Motion*, New York, Routledge, pp. 121-141.
- Lagomarsino, F. (2015), "La ricerca con i migranti: video, etnografia e ricerca-azione", in Stagi, L. e Queirolo Palmas, L. (a cura di) *Fare sociologia visuale*, Professionaldreamers, pp. 27-39 - http://www.professionaldreamers.net/_prowp/wp-content/uploads/Fare-sociologia-visuale.pdf.
- Linde, C. and Labov, W. (1975), *Spatial structures as a site for the study of language and thought*, in «Language», vol. 51, pp. 924-939.
- Lynch, K. (1960), *The Image of the City*, Cambridge, Mit Press.
- Marzano, M. (2006), *Etnografia e ricerca sociale*, Bari, Laterza.
- Massironi, M. (1998), *Fenomenologia della percezione visiva*, Bologna, il Mulino.
- Mela, A. (1999), *Sociologia delle città*, Milano, FrancoAngeli.
- Monnet, N. (2014), *Photoethnography of the urban space, or how to describe the urban world beyond words: presentation of a multimedia essay*, in «Visual Ethnography», vol. 3, n. 1, pp. 35-64.

- Persohn, L. (2015), *Exploring time-lapse photography as a means for qualitative data collection*, in «International Journal of Qualitative Studies in Education», vol. 28, n. 5, pp. 501-513.
- Pink, S. (2009), *Doing Sensory Ethnography*, London, Sage.
- Pocock, D. and Hudson, R. (1978), *Images of the urban environment*, London and Basingstoke, MacMillian Press.
- Schafer, R.M. (1977), *The Tuning of the World* ; trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi, 1985.
- Schultheis, F. (2003), “Entretien avec Pierre Bourdieu”, in Frisinghelli, C. and Schultheis, F. (coords.), *Pierre Bourdieu, images d’Algérie. Une Affinite Elective*, Arles, Actes Sud.
- Simmel, G. (1908), *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin, Duncker und Humblot.
- Spinney, J. (2011), *A Chance to Catch a Breath: Using Mobile Video Ethnography in Cycling Research*, in «Mobilities», vol. 6, n. 2, pp. 161-182.
- Tumminelli, G. (2010), *Sovrapposti: processi di trasformazione degli spazi ad opera degli stranieri*, Milano, FrancoAngeli.
- Walmsley, D.J. (1989), *Abitare la città: la dimensione personale dello spazio*, Torino, Ulisse.
- Whyte, H.W. (1980), *The Social Life of Small Urban Spaces*, Bristol, Conservation Foundation.

Élicitation:
vers la découverte
de soi et des autres

La “sobriété énergétique” au quotidien: approche filmique, relation ethnographique et restitution de la recherche

de *Violeta Ramirez**

*Université Paris Nanterre, Har (Histoire des Arts et des Représentations)

1. Introduction

La notion de *sobriété énergétique* fait référence aux pratiques “alternatives” de consommation et de production mises en place par des personnes pour réduire leur empreinte écologique. Plus précisément, la sobriété énergétique est entendue ici comme «une démarche volontaire et organisée de réduction des consommations d’énergie par des changements de modes de vie et des transformations sociétales (Désaunay et Herpin 2014, 41)¹».

De nombreux documentaires et reportages de télévision questionnant le modèle de production et consommation capitaliste dominant ont vu le jour en France au cours des dernières années. En partant du constat d’une crise écologique et sociétale actuelle, ils prennent la forme d’un périple dans le monde à la recherche d’alternatives sociales et économiques. Entre autres, *Des solutions locales pour un désordre global* (Coline Serreau 2010), *Sacrée croissance* (Marie-Monique Robin 2013), *L’urgence de ralentir* (Paul Borrel 2014), *En quête de sens* (Nathanaël Coste et Marc de la Ménardière, 2014) et *Demain* (Cyril Dion et Mélanie Laurent 2015).

Au cours de l’année 2015 et dans le cadre de ma thèse en anthropologie visuelle, j’ai mené une enquête filmique sur la sobriété énergétique dans différents lieux de France. À partir des résultats de cette enquête, j’ai réalisé le film *Les nouveaux modernes* (2016,

¹ La notion de sobriété énergétique se distingue alors du concept de “précarité énergétique” qui renvoie à un déficit d’énergie en raison d’une insuffisance des ressources et/ou des caractéristiques du logement (source: <http://www.developpement-durable.gouv.fr>).

45 minutes)². Je défendrai dans cet article l'idée que mon approche filmique est assez différente de celle présente dans les films mentionnés ci-dessus. En tant qu'étude ethnographique, mon enquête s'inscrit sur le long terme et porte sur l'observation et l'analyse des pratiques à travers une immersion dans le quotidien des personnes filmées – ce qui n'est pas abordé dans les autres films, réalisés par des journalistes, des réalisateurs documentaires ou des activistes écologistes, qui fondent leurs films sur les témoignages d'experts et des porteurs d'alternatives. Enfin, mon travail comporte d'une part une réflexion sur le rapport filmant-filmé et ses conséquences dans l'écriture filmique; et d'autre part, la restitution des résultats de l'enquête aux personnes filmées comme objet de réflexion critique occasionnant des ajustements et des amendements dans la construction de mon objet de recherche (Dayer *et al.* 2014).

2. La sobriété à l'épreuve du terrain

Je mène une enquête multisituée (Marcus 1995) sur la sobriété énergétique à trois niveaux: domestique, collectif et institutionnel. Pour cette communication, je me limiterai à des cas appartenant au premier niveau, où je réalise une ethnographie filmée du quotidien domestique. L'enquête a été réalisée auprès d'une douzaine d'individus et familles vivant en milieu urbain, rural et villageois (région parisienne et département du Vaucluse); population comprenant des hommes et des femmes de 28 à 75 ans, pour la plupart issus des classes moyennes supérieures et diplômés. Ces personnes mènent des actions qui visent la réduction de la consommation marchande et la minimisation des déchets (récupération, réparation et recyclage d'objets, limitation de l'équipement matériel, compostage, jardinage) ainsi que l'économie et efficacité énergétique (isolation de l'habitat, covoiturage, éco-construction).

Étudier la sobriété au quotidien dans l'espace domestique signifie observer "les travaux et les jours": les gestes et les savoir-faire, l'organisation du travail, l'apprentissage et la transmission de savoirs; le rapport au temps, aux autres et à la famille. La question qui se pose est comment découper cette réalité, quelles unités d'observation sont à identifier pour saisir le quotidien. Je reprendrai ici trois approches

² Le film est disponible en libre accès sur youtube.

provenant de l'anthropologie qui me semblent apporter des éléments principaux pour filmer le quotidien: une anthropologie filmique des comportements techniques, une anthropologie écologique basée sur la "perspective résidentielle" et une anthropologie filmique des interactions sociales.

Claudine de France, en reprenant le travail d'André Leroi-Gourhan sur les gestes et la technique, considère comme objet d'étude de l'ethnologue-cinéaste le comportement technique humain, offert simultanément sous trois aspects: corporel, matériel et rituel (De France 1989). Dans cette perspective, les comportements techniques seraient soutenus par un système de valeurs, propre à chaque groupe et qui entraîne des règles de composition, d'enchaînement et d'ordonnancement de l'action. Le regard ethnographique doit se diriger vers l'ensemble des pratiques sociales adoptées par l'homme dans l'interaction physique et technique avec son milieu immédiat, qui révèle une adaptation sensible à son environnement naturel et social.

Pour Tim Ingold, l'objet d'étude de l'anthropologie écologique est la synergie entre les personnes et l'environnement, cette zone d'interpénétration à l'intérieur de laquelle les vies de tous les organismes, humains et non humains confondus, s'entremêlent et se constituent réciproquement (Ingold 2013). Pour étudier cette interaction, l'auteur recommande d'adopter ce qu'il appelle une "perspective résidentielle", c'est à dire, de centrer l'étude anthropologique sur les "activités du bâtir", à travers desquelles les organismes s'engagent avec leurs environnements. Ainsi selon Ingold, la construction de l'habitat ou l'agriculture sont tant des formes qu'ont les humains d'habiter le monde, qui résultent d'une connaissance de leur environnement acquise à travers la perception et l'observation, principaux moyens d'apprentissage dont disposent les êtres vivants.

Selon l'approche de l'anthropologue visuel Christian Lallier, inscrit dans l'interactionnisme goffmanien, il s'agit de filmer les relations sociales, d'observer «ce que la situation fait aux acteurs», la manière dont les individus interagissent et contrôlent leurs interactions dans la situation d'échanges (Lallier 2011). Il s'agit donc d'étudier la relation des humains avec une partie de leur environnement: les autres humains.

Dans mon travail ethnographique, le quotidien est saisi dans l'ensemble des niveaux décrits. J'observe les interactions physiques, matérielles et sociales des personnes avec

leur environnement pour mener les “activités du bâtir” (pour construire et rendre sa maison opérationnelle, se procurer des aliments et des vêtements, se déplacer, etc), en visant à interpréter les normes et valeurs qui régulent leurs choix de vie et leurs interactions sociales. Or, l’observation ethno-filmique du quotidien des personnes est rendue possible par la relation que je construis avec mes sujets d’étude, c’est-à-dire, la relation ethnographique entre ethnologue-cinéaste et personnes enquêtées.

3. Textures filmiques dans l’observation de l’intime

Nous le savons, le cadre de la caméra relève d’un choix de mise en scène du réalisateur. Mais le cadrage résulte surtout de la distance tenue entre filmant et filmé. Cette distance ou proximité est le résultat d’une négociation de la position de l’observateur (entre, d’une part, le statut d’enquêteur que tend à construire l’ethnologue et, d’autre part, l’endroit où le placent ses sujets d’enquête).

Christian Lallier (2011) insiste sur le caractère social de cette relation; la séquence filmée, dit-il, provient de la relation sociale entre filmant et filmés, de la relation qu’ils ont su ou pu construire. Je défendrai ici l’idée que la relation construite par filmant et filmé ne relève pas exclusivement de leur interaction sociale. Le dispositif filmique que l’ethnologue amène sur le terrain, modèle la relation filmant-filmé et crée une dynamique propre, qui tend à se distinguer de celle construite en dehors de l’observation filmée. Le travail anthropologique outillé d’une caméra, engage physiquement l’ethnologue et les personnes enquêtées et leur offre une expérience physique et sensorielle, un nouveau cadre d’expérience pour construire la relation d’enquête (Remillet et Candelise 2016). Ce dispositif filmique proposé par l’ethnologue s’ajuste à chaque situation particulière d’enquête et se modifie tout au long de la relation ethnographique, en fonction du temps et des expériences partagés entre les filmants et les filmés.

Je considère qu’il est possible de «lire» cette relation ethnographique et filmique dans le matériel filmique. En effet, ces différentes relations construites entre l’ethnologue et la personne enquêtée déterminent, d’une part, des formes singulières et visibles de *profilmie*, entendue comme les comportements d’adaptation des personnes

filmées à la présence du cinéaste et à l'observation cinématographique (De France 1989, 254). D'autre part, ces relations déterminent des manières de filmer aussi particulières que l'on peut appeler *tournures* en suivant la proposition de François Niney (2009). Pour analyser cette incidence de la relation ethnographique sur l'écriture cinématographique, j'analyserai trois extraits filmiques, portant sur trois cas d'étude.

3.1. L'apprentissage de l'autonomie (extrait 1)

Karim et Inés habitent avec leurs enfants en haut d'une colline dans le département du Vaucluse. Cela fait dix ans qu'ils se sont installés là-bas après avoir quitté leur vie à Londres, où ils travaillaient dans la finance. Leurs enfants ne vont pas à l'école; ce sont les parents, et surtout le père, qui s'occupe de leur instruction. Selon le couple, donner à leurs enfants une éducation basée sur des compétences pratiques (comme travailler la terre, construire la maison et réparer les objets) signifie leur donner davantage d'opportunités de survie dans le monde de demain qui sera incertain et difficile. Ainsi, cette étape de vie à la campagne ils la conçoivent comme une expérience d'apprentissage consacrée à expérimenter un mode de vie sobre et autonome, en dépendant le moins possible de l'argent et des autres.

Mon premier séjour de terrain dans cette famille s'étant limité à un jour, ces extraits vidéo datent du jour de notre rencontre. Lors des appels téléphoniques et des courriels échangés au préalable, le couple avait accepté de répondre à mes questions concernant leur choix de mode de vie. Au moment de définir les conditions de ma visite chez eux, ils m'ont proposé de rester le temps de réaliser l'entretien et de visiter les installations de la maison, c'est-à-dire, quelques heures. J'ai dû expliquer que le travail ethnographique, contrairement au travail journalistique par exemple, nécessite une observation plus approfondie. Je leur ai également expliqué que pour réaliser mon observation, il n'était pas nécessaire qu'ils arrêtent le travail mais que, bien au contraire, mon observation allait s'adapter à leurs activités. C'est à dire que, pour être acceptée sur ce terrain, j'ai fait promesse d'être une "mouche sur le mur".

Ces prises de vue constituent ainsi le récit filmique de notre rencontre. La promesse de non intervention que j'ai faite pour avoir accès au terrain a conditionné la prise d'images et probablement aussi la profilmie des personnes filmées. La routine familiale

s'est déroulée comme s'il n'y avait pas d'observateur externe: ils entreprenaient des activités diverses, ils discutaient et bougeaient dans l'espace ne s'adressant jamais à moi, ni par le geste ni par la parole. Lors du dérushage, j'ai réalisé que j'avais déployé une stratégie filmique consistant en réaliser des plans fixes et longs. C'était sans doute la manière la plus discrète d'être là, en restant distante et immobile. La durée des plans s'explique aussi pour des raisons méthodologiques et émotionnelles. D'une part, la nouveauté du milieu et des interactions sociales "demandaient" de longs plans, pour habituer mon regard à une réalité jusque-là inconnue. D'autre part, l'étrangeté de ce milieu et de ce cadre de vie ainsi que le caractère intime des interactions familiales ont éveillé en moi une sorte de fascination qui a fait durer les plans.

Sans doute, il a manqué ici ce que Claudine de France (1989) appelle l'*habitation réciproque* du cinéaste au rythme de vie des personnes filmées et des personnes filmées à la présence du cinéaste. Ce manque d'habitation a créé une distance entre eux et moi qui est perceptible sur les images prises. L'observation d'une réalité si inconnue et imprédictible pour moi a donné un ton d'externalité totale vis-à-vis de l'objet filmique.

3.2. Le retour à la sobriété heureuse des anciens (extrait 2)

Philippe a 53 ans et habite seul. Cela fait cinq ans qu'il s'est acheté un cabanon très modeste dans le Parc du Luberon. Dans cet habitat, il a enfin pu réaliser son rêve d'enfance «à la Robinson Crusoé: essayer d'être le plus en autonomie possible, consommer le moins possible et vivre en accord avec la nature», décrit-il. Philippe admire les techniques domestiques des "anciens" qui ont bâti et habité précédemment sa maison. Comme eux, il se sert des bories et des citernes pour le stockage de l'eau et comme chambre froide. N'étant pas raccordé à l'eau, il va chercher son eau potable au village «comme Jean de Florette», dit-il. Dans le même voyage, il amène son tri de déchets et ses eaux usées en bidons, qu'il dépose aux égouts du village.

Selon Niney (2009), ce n'est pas une différence de nature qui distingue le documentaire de la fiction (car il s'agit dans les deux cas de cinéma et, donc, de cadrage et de mise en scène) mais une différence de degré d'intervention du cinéaste sur la profilmie des personnes filmées. L'auteur propose d'établir une gradation des manières de tourner ou "tournures", pour lesquelles il distingue sept degrés, qui vont de la mise

en scène la plus instantanée à la plus construite. Le documentaire direct (*La vie sur le vif*) correspond au degré zéro, alors que le degré sept correspond à la “pure fiction”, scénarisée et jouée par des acteurs en studio³. Claudine de France distingue aussi différentes modalités de profilmie documentaire, qui contribuent au surgissement sur la scène filmée de la relation filmeur-filmé (De France 2006, 127). La profilmie peut ainsi se manifester faiblement (comme dans le cas d’une profilmie discrète et diffuse due à la simple présence du cinéaste) ou ostensiblement (comme quand il s’agit d’une profilmie paroxystique évidente sur le visage de la personne filmée).

Philippe m’ayant confié dans l’entretien filmé sa routine sobre en consommation énergétique, je lui ai proposé de filmer une séquence d’actions: le transport des déchets au village. Même s’il s’agit d’une activité qui fait partie de sa routine, il l’a réalisée de façon à ce que je puisse la filmer (le jour où je pouvais le faire et avec les pauses nécessaires pour sa mise en scène). Si nous le comparons au premier cas analysé (qui correspondrait au niveau plus bas de mise en scène décrit par Niney), la manière de filmer dans ce deuxième cas relève d’une plus grande intervention du cinéaste sur la vie des personnes filmées: le cinéaste a provoqué une situation plutôt que de l’attendre. Il s’agit de ce que Claudine de France (2006) appelle *profilmie heuristique*. Dans cette forme particulière d’enquête, la personne filmée rejoint l’objectif du cinéaste qui est de faire connaître par l’image sa manière de faire et présente ses actions d’une façon adaptée à l’observation filmique. Cette adhésion de Philippe à l’objectif du cinéaste a créé une relation de coopération et de confiance entre filmé et filmant. Mais, en même temps, cette stratégie de scénarisation du quotidien et de collaboration filmant-filmé a limité l’observation du *prexistant* (De France 2006), c’est à dire, tout ce qui n’est pas spécialement provoqué par la présence du cinéaste et destiné à l’usage filmique (tout ce qui n’est pas profilmique).

3.3. Travail collaboratif pour un habitat écologique (extrait 3)

Cela fait trois ans que Loïc et Christelle ont acheté un terrain dans le Luberon pour construire leur maison familiale. Par souci de sobriété énergétique, ils ont décidé de la

³ Je propose ici de décaler la gradation de François Niney pour commencer au niveau *un* et non au *zéro*. Il semblerait contradictoire de partir d’un niveau zéro qui signifie une absence de mise en scène alors que l’on reconnaît l’omniprésence dans le cinéma des opérations de mise en scène telle que le cadrage.

construire avec des matériaux locaux et écologiques: fondamentalement de la paille, du bois et de la terre. Pour la bâtir, ils ont fait appel à une équipe de bénévoles, selon la logique du chantier participatif (les bénévoles travaillent sur le chantier en échange de formation, logis et couvert). Tous les matins, avant de commencer le travail, l'équipe fait une petite réunion pour décider des travaux qu'entreprendra dans la journée.

Je me suis rendue au chantier pour faire mes observations ethnographiques et me suis intégrée à l'équipe de travail formée par les hôtes et les bénévoles. Mon temps se partageait entre les travaux de construction et l'ethnographie filmée. Le choix de mon occupation – filmer ou travailler en tant qu'ouvrier- dépendait fondamentalement des activités qu'on était en train de réaliser (je filmais s'il s'agissait d'activités nouvelles et je travaillais sur le chantier si il s'agissait d'activités déjà observées). Quand je m'«habillais» en bénévole, je prenais en charge des activités et restais disponible pour collaborer avec les autres personnes; quand j'étais «dans la peau» de l'anthropologue, j'avais les mains et l'attention occupées avec la caméra et interagissais moins avec le reste de l'équipe. Très probablement, cette sorte de «double identité» n'existait qu'à mes yeux, les autres ne voyant qu'une seule personne, l'anthropologue (qui filme, qui fait de l'enduit, qui mange, qui parle...).

Quoi qu'il en soit, le fait d'avoir fait partie de l'équipe observée et de bien connaître les activités du chantier m'a permis de recueillir plus d'informations et plus avérées. En ce qui concerne l'accès au réel filmique, la continuité de ma présence et l'absorption dans les tâches collectives du chantier a réduit la profilmie des personnes filmées. Claudine de France explique que la forme plus faible de profilmie se trouve justement dans les cas où les contraintes matérielles propres au déroulement du processus filmé (et notamment quand le processus sollicite une coopération immédiate de plusieurs personnes) «l'emportent sur l'incongruité éventuelle de la présence active du cinéaste (2006, 128)». Nous nous retrouvons de nouveau dans le niveau plus bas de la profilmie que nous avons attribué au premier cas, même si l'insertion de l'ethnologue cinéaste et, par conséquent, la distance entre filmant et filmés sont très différents dans les deux cas. Contrairement au premier cas, où j'ai parlé d'une externalité totale vis-à-vis de l'objet filmique, ici la proximité avec les personnes et avec les activités filmées a produit une *socialisation* de mon regard dans ce milieu et mon adhésion au point de vue “natif”.

3.4. Quelques éléments de comparaison

Que ce soit par un regard externe et distant, ou par une proximité empathique, voire sympathique, résultat d'une immersion prolongée, dans le premier et le troisième cas j'ai eu accès à l'intimité du quotidien de cette famille et de ce collectif. J'ai assisté à des discussions et observé des pratiques qui révèlent le rapport de ces personnes aux autres, au travail, au temps et à leur milieu. Dans le deuxième cas étudié, l'intime s'est présentée de façon plus verrouillée. L'observation du quotidien de Philippe s'est limitée au tournage du type de séquences que nous avons vues, toujours à partir de ce qu'il m'avait raconté au moment de l'entretien et à ce que j'ai sélectionné pour filmer. Mon stratégie de scénarisation de l'observation filmique dans ce cas peut avoir obéi à l'absence d'interactions sociales dans le quotidien domestique de Philippe (il habite seul), ce qui montre à quel point les interactions sociales constituent une unité d'observation fondamentale de l'ethnologue.

Il reste à dire un mot sur ces différentes insertions de l'ethnologue-cinéaste sur ses terrains d'enquête et leurs conséquences du point de vue anthropologique et cinématographique. Dans le premier cas étudié, bien que l'expérience d'observation ait été très intense, le peu de temps passé sur le terrain et le manque d'interaction avec les personnes filmées m'ont empêché de recueillir davantage d'informations ainsi que de les vérifier. Cette expérience a donc constitué une exploration de terrain d'enquête. Mais lors de ce repérage, l'auto mise en scène très contraignante des personnes filmées (qui définissaient le programme d'activités sans que je puisse le connaître au préalable) s'est avéré une source d'inspiration créatrice pour ma mise en scène. Les très longs plans sur les interactions familiales lors de différentes activités de la maison en sont un exemple. Cette stratégie de mise en scène n'aurait pas été possible dans le deuxième cas, où Philippe était en interaction permanente avec moi, dans une relation de coopération filmique et de profilme heuristique. Et elle aurait été peu probable dans le cas du chantier, car ma connaissance de première main des activités observées et ma proximité avec les personnes filmées n'auraient pas permis une telle prise de distance avec l'objet filmique et une suspension aussi prolongée de l'interaction avec elles.

4. Restitution et construction d'objet de recherche

En ce qui concerne la restitution des résultats de la recherche, la diffusion de mon film *Les nouveaux modernes* (45 min, 2016) pendant ma deuxième/troisième année de recherche doctorale s'est avéré être un outil de recherche très riche qui a fait énormément évoluer mon objet d'étude. Ainsi, j'adhère à une vision de la restitution comme partie constitutive de l'activité de recherche et non comme étape ultérieure (Dayer *et al.* 2014). J'ai utilisé le film comme objet d'enquête réflexif en le soumettant aux enquêtés et à des publics les plus divers; leurs retours lors des projections ont eu une importance principale dans la construction de mon objet de recherche. J'ai ainsi incorporé dans mon enquête, certaines questions qui étaient posées de manière récurrente par le public lors des débats suivant les projections. Par exemple, les spectateurs voulaient savoir si les personnes filmées avaient toujours vécu dans le même milieu (à la campagne ou en ville, en maison ou en appartement); ils ressentaient le besoin de connaître leur parcours résidentiel pour comprendre leurs choix actuels de résidence et de style de vie. Cette réaction des spectateurs venait mettre l'accent sur le caractère adaptatif et dynamique des choix de mode et de cadre de vie des sujets. Une autre remarque que j'ai retenue des échanges avec les spectateurs a été la question sur l'«héritage» ou, au contraire, sur l'opposition des habitudes de consommation des sujets vis-à-vis des habitudes de la génération précédente. Ils cherchaient à savoir si la frugalité était une pratique en continuité ou en rupture avec la culture de consommation au sein de laquelle ces personnes avaient été élevées. Ainsi, la circulation du film est devenue un nouveau terrain d'étude.

D'ailleurs, cette démarche de restitution permet d'équilibrer en partie la relation ethnographique avec les personnes enquêtées. En leur montrant les résultats de mes observations, les personnes filmées peuvent juger mes observations et mes interprétations, évaluer la justesse de mon regard et du montage du film, et décider de renouveler la confiance qu'il m'ont donnée ou non. Dans ce sens, ce «contre-don audiovisuel», comme l'appelle Jean Rouch, stabilise la relation ethnographique et nous rapproche un peu plus d'une anthropologie partagée (Rouch 1979).

5. Vers une anthropologie filmique du quotidien

Nos catégories de savoir sont encore trop rustiques et nos modèles d'analyse trop peu élaborés pour nous permettre de penser le foisonnement inventif des pratiques quotidiennes. C'est là notre regret. Qu'il nous reste tant à comprendre des ruses innombrables des "héros obscurs" de l'éphémère, marcheurs dans la ville, habitants des quartiers, liseurs et rêveurs, peuple obscur des cuisines, cela nous émerveille (De Certeau et Giard 1994, 361).

La recherche filmique offre à l'anthropologie du quotidien de grandes possibilités, que ce soit en termes de production de données, d'analyse ou de restitution des résultats de l'enquête. Tout d'abord, le choix de filmer, d'enquêter par l'image, est un choix méthodologique, qui trouve son origine dans la décision de *donner à voir* concrètement, tout autant que de construire un point de vue analytique à travers la représentation de la réalité par l'image. Aussi, filmer comporte un travail physique qui engage l'ethnologue-cinéaste d'une façon différente à celle de l'observation directe: l'anthropologue bouge dans l'espace, suit les personnes avec la caméra et partage une expérience sensible avec elles. Ce dispositif filmique offre alors un nouveau cadre d'expérience pour façonner la relation ethnographique. Enfin, ces informations de contexte visuelles et sonores sont gardées comme traces sur le film et transmises au spectateur, qui peut donc avoir un rôle plus actif dans l'interprétation des images.

Le choix de filmer implique de mener un dialogue entre deux langages. Enquêter par l'image suppose de produire des données anthropologiques et d'en construire un récit cinématographique. Du point de vue méthodologique, cela veut dire qu'à tout moment les contraintes cinématographiques (varier les cadrages, composer des plans avec un critère esthétique, manipuler et gérer le matériel technique) doivent cohabiter avec les conditions propres d'une enquête anthropologique (la relation ethnographique, l'insertion, la déontologie). En adoptant cette perspective méthodologique, nous sommes conscients de faire face à une série de difficultés résultant de ce double travail. Mais si nous choisissons cette approche c'est bien parce que nous considérons que l'anthropologie filmique s'enrichit de l'apport spécifique des deux disciplines.

L'anthropologie nous munit de cette capacité à questionner, analyser et conceptualiser; le cinéma est un moyen de communication très puissant, qui a l'avantage de communiquer le regard du réalisateur tout en laissant une grande liberté au spectateur. Dans ma recherche sur la sobriété énergétique, la représentation par le film des pratiques de sobriété déployées au quotidien a été une manière finalement très riche de présenter mon analyse et de *donner à voir* au spectateur (y compris aux personnes enquêtées) la diversité existante de manières de vivre et d'engagement vis-à-vis de l'environnement.

Bibliographie

- Bovier, F. (2008), *De l'art du portrait au documentaire ethnographique*, dans «Décadrages», n. 12, pp. 21-30.
- De Certeau, M., Luce, G. et Mayol, P. (1994), *L'Invention du quotidien, II: Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard.
- Faguer, J.P. (2006), *Creuser l'intime [Les implications relationnelles d'un entretien filmé]*, dans «Communications», n. 80, pp. 89-102.
- Dayer, C., Schurmans, M.N. et Charmillot, M. (2014), "La restitution: de l'impensable au pensé", dans Dayer, C., Schurmans, M.N. et Charmillot, M. (coords.), *La restitution des savoirs. Un impensé des sciences sociales?*, Paris, L'Harmattan.
- De France, C. (2006), "La profilmie, une forme permanent d'artifice en documentaire", dans Comolli, A. et De France, C. (coords.), *Corps filmé, corps filmant*, Université Paris X, Formation de Recherches Cinématographiques.
- De France, C. (1989), *Cinéma et Anthropologie*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.
- Ingold, T. (2013), *Marcher avec les dragons*, Zones sensibles.
- Lallier, C. (2011), *L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique*, dans «L'Homme», n. 198-199, pp. 105-130.
- Marcus, G. (1995), *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*, in «Annual Review of Anthropology», vol. 24, n. 1, pp. 95-117.
- Niney, F. (2009), *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck.

- Remillet, G. et Candelise, L. (2016), “Le corps, le cadre et la parole dans la consultation médicale en acupuncture. Essai d’anthropologie visuelle en situation clinique”, in Gottot, S., Teixeira, M., Desprès, C. et Mellerio, H. (coords.), *Regards croisés sur la santé et la maladie. Recherches anthropologiques, recherches cliniques*, Paris, Archives Contemporaines.
- Rouch, J. (1979), “La caméra et les hommes”, dans De France, C. (coords.), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Filmer le quotidien collectif: l'exemple de Rue du Moulin de la Pointe, Jean-Claude Bergeret, Jacques Krier, Paul-Henry Chombart de Lauwe

de Réjane Hamus-Vallée *

*Université d'Évry Paris-Saclay

Entre 1957 et 1960, Paul-Henry Chombart de Lauwe, alors fondateur et directeur du Groupe d'ethnologie sociale (devenu Centre d'ethnologie sociale à partir de 1959), participe à la réalisation de la série documentaire *À la découverte des Français*. Cette série se compose de quatorze épisodes, de durées différentes selon les sujets, et ambitionne de mener une analyse sociologique des modes de vie des Français, de classes sociales et de lieux d'habitation différents. Diffusée sur l'unique chaîne de télévision de cette époque, cette série connaîtra de nombreuses suites directes (1974) ou indirectes (1996). C'est bien la question du quotidien, déjà abordée par de nombreuses publications du Groupe d'ethnologie sociale (dont de Lauwe 1956), qui sera au cœur de ce travail, prémonitoire de l'essor de la future sociologie filmique par cette coopération étroite entre un sociologue¹ et un réalisateur à la fibre sociale très développée, à savoir Jacques Krier². Le premier film de cette série se centre ainsi sur le quotidien d'un immeuble situé au 10 rue du Moulin de la Pointe dans le 13^{ème} arrondissement parisien³. L'enjeu du film est donc de situer le propos de la série, fortement marquée par son directeur scientifique Paul-Henry Chombart de Lauwe, et d'en évoquer les tensions: comment parler "des Français", quand on n'en filme qu'une dizaine? Comment

¹ De formation philosophique, avec une longue pratique d'ethnologue Paul-Henry Chombart de Lauwe (1913-1998) passe pour être l'un des fondateurs de la sociologie urbaine en France.

² Jacques Krier (1906-2008), formé à l'Idhec (ancêtre de la Femis), militant syndicaliste et politique d'extrême gauche a réalisé pour la télévision française plusieurs séries sur des sujets sociaux et a participé à l'épopée de *Cinq colonnes à la une*.

³ Les 14 épisodes sont: *Rue du Moulin de la Pointe*; *La Butte à la reine*; *Sainte-Croix-du-Verdon*; *la rue Mouffetard*; *Danger en pays chartrain*; *Bruay-en-Artois*; *une famille d'instituteurs*; *Rencontres à Paris*; *Garazi*; *le Café du Beau Site*; *C'est arrivé en Limousin*; *le Petit bal*; *Albiez-le-Vieux*; *la Pêche au feu*.

concilier le point de vue du chercheur, le point de vue des réalisateurs? Comment filmer le quotidien d'un collectif, ici les habitants de l'immeuble tout en adoptant une narration qui permette de créer un film au sens fort du terme? Comment un sociologue, habitué au texte écrit, va-t-il appréhender ici l'image télévisée, en lien avec les réalisateurs, au moment où la télévision française s'invente et se cherche? Nous aborderons d'une part la démarche spécifique de cette série documentaire. Puis nous analyserons la place de la télévision face au "quotidien", avant de questionner le point de vue ou plutôt les points de vue mis en avant dans cette série, à partir en particulier de son premier épisode, et du numéro spécial *Rencontre à Paris*.

1. Une rencontre improbable? La télévision et le sociologue

À la découverte des Français frappe d'emblée par l'ampleur de son projet. La série s'étale sur trois années, avec une diffusion sporadique: les trois premiers épisodes se suivent à une semaine d'intervalle, puis la diffusion s'espace et reprend à intervalles irréguliers. On compte donc trois épisodes en avril 1957, puis dix-huit mois s'écoulent avant les huit suivants fin 1958 début 1959, les trois derniers étant étalés au tournant 1959/1960. La série se veut un *Tour de France* géographique (Levy 1999), puisque l'équipe devra parcourir 13 850 kilomètres pour en venir à bout – le générique du premier épisode étant filmé depuis une voiture en marche, celui de *Rencontre à Paris* depuis un avion. Mais c'est aussi un tour de France social où le spectateur est tour à tour plongé dans le quotidien de familles ouvrières, paysannes et de classes moyennes, toutes interrogées à travers le même axe: comment l'être humain vit-il avec son habitat? Quels types de relations trouve-t-on dans un espace commun d'habitation? Comme le précise Lévy (2001, 86), la série analyse «les formes et les structures de la vie sociale imprimées dans l'espace», dans un questionnement qui se situe tant dans l'essor de la sociologie urbaine en France, que dans la crise du logement qui frappe alors durement le territoire.

Cette crise se retrouve donc évoquée dans la série, qui s'inscrit pleinement dans la volonté du directeur des programmes de cette époque, Jean d'Arcy, de «tendre un miroir aux téléspectateurs français pour favoriser l'unité nationale (Chauveau et Dehée 2007,

22». Jean-Claude Bergeret, amoureux du documentaire et Jacques Krier, militant communiste, incarneront cette volonté par une véritable «rencontre avec le peuple».

A la fin des années 1950, la télévision française est en cours de structuration et cherche son modèle, tant dans les formes que dans ses enjeux. Encore peu développée par rapport à la Grande-Bretagne ou les États-Unis, la télévision est confidentielle: une seule chaîne et moins d'un million de postes en France. Si la série est diffusée en *prime time*, autour de 21h30, il est cependant impossible de savoir quelle a été son audience. De même, une partie de la série est irrémédiablement perdue. La télévision des années 1950 est une télévision du direct, ou de films 16 m/m. Il n'existe pas encore de magnétoscope vidéo, et pour conserver une émission, il faut la kinéscoper, c'est-à-dire filmer un écran de télévision en direct avec une caméra pellicule. Par conséquent, les films documentaires d'*À la découverte des Français* ont bien été conservés, mais la présentation des films, assurée par Paul-Henry Chombart de Lauwe dans ses premiers épisodes, puis le débat qui en suivait la diffusion, n'ont pas tous été enregistrés⁴. Or, dans la démarche de la série, ces deux moments sont aussi importants que le film en soi, puisqu'ils contiennent l'analyse du sociologue et celle du réalisateur ayant créé le film, ainsi que le retour sur expérience des filmés en personne, le tout en direct.

Ce souci de réflexivité offre une transparence totale sur le travail effectué, démontrant à quel point la validité scientifique structure la série. Cette auto-confrontation finale est d'ailleurs évoquée rapidement par Paul-Henry Chombart de Lauwe dans ses entretiens avec Thierry Paquot (1996, 91): «Le court métrage durait 25 minutes et ces 25 minutes étant ainsi prolongées par 25 minutes de discussion avec les habitants de la courée, comme ce fut le cas plus tard pour le film sur une unité d'habitation. Cela rebondissait, permettant au public d'une part de découvrir les conditions d'existence de ces gens et, d'autre part, d'approcher un peu la vie de la recherche et de l'action qui se déroulait ainsi sous leurs yeux».

Dans ce même entretien, le sociologue se remémore le point de départ de la série, une "visite" de Bergeret et Krier en 1956, qui lui demandent de «faire des suggestions pour des films». Dans les premiers épisodes, l'implication du sociologue, puis du

⁴ Ainsi que le confirme le livret qui accompagne l'édition Vhs de cinq épisodes de la série en 1996, rédigé par Marie-Françoise Lévy et Marie-Noëlle Sicard, Ina.

groupe d'ethnologie sociale est très forte. Il donne les terrains, les documente, assiste aux tournages, puis il présente l'émission et anime le débat post-diffusion. Le sociologue est ainsi présent dès l'origine du film, jusqu'à sa diffusion en apparaissant dans l'image, étant donc derrière puis devant la caméra.

La démarche filmique s'insère presque logiquement dans la carrière de Chombart de Lauwe. D'une part, son travail précédent sur la photographie aérienne (de Lauwe 1948), *via* l'importance que l'image peut avoir dans la recherche, ainsi que ses futures recherches sur les images de la femme (de Lauwe 1962), le rendent sensible à cet outil. Mais c'est surtout par la place de la démarche ethnographique dans son travail, depuis sa thèse sur la vie quotidienne des ouvriers en 1949 et la volonté de mener des recherches actions, débouchant sur des réformes menées par les pouvoirs publics, que l'on retrouve fortement dans *À la découverte des Français*. Curieusement cependant, ce travail est peu revendiqué par Chombart de Lauwe, et sur les 328 pages que compte le livre d'entretiens avec Paquot (1996), moins de deux sont consacrées à la série. Il est probable que la crise de légitimité dont souffre Chombart de Lauwe (Le Breton 2015), tant dans ses liens avec les pouvoirs en place que dans la place de la recherche contractuelle dans son œuvre, est un facteur expliquant ce manque de prise en compte de ce travail.

Les différentes suites de la série n'auront d'ailleurs plus recours aux scientifiques. La première, suite directe et affirmée d'*À la découverte des Français*, est menée par Jean Claude Bergeret entre 1972 et 1973 pour la troisième chaîne. Il repart sur certains lieux de la série originelle, comme par exemple l'épisode de 1973, *Une résidence bien tranquille*, sur les pas de *La Butte à la reine* à Palaiseau diffusé en 1957, dont il reprend quelques images. En 1996, l'Ina édite deux Vhs, dans la collection *Images du temps présent à la télévision 1949-1964*, le tome 1 reprenant ensemble *Rue du Moulin de la pointe* et *La Butte à la reine*, le tome 2 *Une famille de mineurs: Bruay en Artois; Une famille de paysans; Le café du Beau Site*. Cette même année, Bergeret filme à nouveau le 10 rue du Moulin de la Pointe, devenu un squat⁵, dans *Espace à Prendre*, diffusé sur France 2 à minuit passé.

Selon Messaoudi (1996):

⁵ Le 10 rue du Moulin de la Pointe à Paris est en 2016 un immeuble récent construit en 2005.

Presque quarante ans plus tard, Jean-Claude Bergeret, accompagné de Philippe Fontenoy, est revenu sur les traces d'une époque étrangement si proche. Les mêmes maux. Il n'y a plus d'ouvriers spécialisés de chez Renault, ce sont des travailleurs maliens, marocains ou français, éboueurs pour la mairie de Paris. L'objectif: "Filmer la destruction de la rue de la Pointe. S'appuyer du passé pour montrer sous quelle forme les choses ont évolué. Et puis le sujet a changé avec l'arrivée des squatteurs". Malgré un budget dérisoire, une équipe restreinte, sans moyens techniques, voire parfois *sans éclairage*, Jean-Claude Bergeret et Philippe Fontenoy ont filmé une fois de plus la vie des Français. Sept mois de tournage, entre juin et décembre 1994, qui ont permis aux deux auteurs d'assister au bras de fer judiciaire qui opposait les familles de la rue du Moulin-de-la-Pointe au promoteur immobilier.

Soixante années après son tournage, la démarche d'*À la découverte des Français*, croisant le regard du sociologue avec celui du réalisateur, est de plus en plus présente, que le sociologue soit conseiller scientifique⁶ ou derrière la caméra. Cette collaboration néanmoins particulièrement poussée est mise en place dans le premier épisode, *Rue du Moulin de la Pointe*, qui expose dès le départ une tension forte à la série: la volonté de montrer le quotidien, en ayant recours à un geste qui est à l'opposé de ce quotidien.

2. Le quotidien à la télévision, pléonasme ou oxymore?

Rue du Moulin de la Pointe débute par la naissance d'un occupant, le «petit Serge», qui va servir de fil conducteur au téléspectateur. L'évènement permet de montrer les différents protagonistes du film, réagissant à ce nouvel habitant, tandis que la voix off du narrateur, interprété par le comédien Michel Bouquet, accélère le temps et envoie déjà Serge jouer dans la cour, étudier à l'école, chercher un emploi, un logement et une épouse. Le film se clôt en effet sur le mariage d'un autre Serge, qui faute de mieux, doit partir établir sa famille à l'extérieur de la courée, vu le manque d'appartement disponible. Le film offre une exploration temporelle, dans une figure circulaire claire,

⁶ Voir par exemple Flocco, G. (2013), *Sociologie et documentaire: retour sur une expérience de coopération/Entretien avec Marie-Anne Dujarier*, in «Les mondes du travail», n. 13.

de la naissance au mariage, lui-même prémisse de futures naissances. Il offre aussi une exploration spatiale, par cercles concentriques, partant de la cour du 10 rue du Moulin de la Pointe, pour en examiner les abords proches, puis de plus en plus lointains, avant de revenir au centre du lieu principal.

Il propose donc au spectateur tant une réflexion sur l'espace que sur le temps, à la fois le temps de la semaine (travail puis repos du dimanche) qu'à l'échelle d'une vie. Car si la naissance est très présente, la mort se retrouve dans la figure d'un couple décédant de suites de l'alcoolisme, libérant ainsi une habitation.

Le film se place d'emblée comme un portrait du collectif, les différents personnages venant s'agréger et donner une vision globale de ce lieu particulier. C'est là tout l'enjeu du film, pouvoir passer de l'individu au collectif, des soucis particuliers aux enjeux sociaux larges, sans perdre le fil de la narration. Pour ce faire, la mise en scène alterne entre scènes d'observation de la vie quotidienne de ces habitants, analysées par la voix off de Michel Bouquet, et courts entretiens avec quatre protagonistes.

Le dispositif est à chaque fois le même: un personnage est vu dans son univers quotidien, puis une question lui est posée par le narrateur, qui lance une réponse manifestement préparée puisqu'elle s'enchaîne ensuite sur plusieurs minutes, sans coupe. Sont ainsi interviewés le père de famille, M. Spinosa, ouvrier chez Renault, dans son cadre familial de repos après le travail. Il évoque la difficulté de trouver un logement correct, à des prix raisonnables. Puis un jeune garçon, Emile, lui aussi dans un cadre de loisir, au café après son travail de frigoriste, évoque son poste et sa possible trajectoire professionnelle. En plein travail du cuir au sein de son domicile, Madame Dupré met en avant les dangers de la délocalisation des industries, ici de maroquinerie. Enfin, le coiffeur, en pleine coupe, stoppe ses gestes et insiste sur la solidarité des habitants, forcés de partager toilettes et rares points d'eau.

Ces différents entretiens viennent appuyer la voix off du narrateur, omniprésente, qui guide le spectateur en apportant précisions statistiques et analyse factuelle. Le son direct étant encore complexe à obtenir avec le matériel technique des années 1950, la plupart de la bande son du film contient uniquement de la voix off et de la musique. Le peu d'enregistrement sonore capté sur place est donc consacré aux quatre entretiens en situation, qui apportent de fait une respiration, tant esthétique (rupture de ton, espace

sonore de la courée) que scientifique. Ils offrent une caution aux éléments avancés par le narrateur, et une incarnation individuelle à la voix off généralisante et surplombante. Dans une forme de contagion de la preuve, la véracité des paroles énoncées est censée authentifier le reste du récit et compenser la vision désincarnée que représente la voix off, jamais identifiée corporellement dans le film. Ils apportent de l'émotion, face à la raison de la voix off.

Classique dans le film documentaire cinéma et télé des années 1950, la voix off «dédiurgique», omnisciente et omnipotente se place en «passeur de savoir», en médiateur qui a un pied sur le terrain, tant il en connaît les détails, les noms ou les petites manies de chacun, et un pied en dehors, apportant un regard extérieur et distancié sur l'espace étudié. Tout au long du film, la voix passe d'un pied sur l'autre, évoquant avec tendresse le «petit Serge» ou la «petite Anna», dans une forme d'empathie affirmée, puis énonçant avec presque de la froideur les fléaux qui touchent ces lieux, délinquance, tuberculose et alcoolisme, que l'on ne verra d'ailleurs jamais directement sur écran. Michel Bouquet propose donc au téléspectateur les explications et pistes que ce dernier ne peut connaître, offrant une médiation afin de faciliter la rencontre entre les habitants de la courée et les Français, derrière leurs postes.

Ce faisant, il occupe la bande son de manière presque écrasante, laissant peu d'espace aux habitants eux-mêmes. L'élocution parfaite du comédien tranche avec les hésitations et le style des quatre habitants, qui peinent parfois à aller jusqu'au bout de leurs phrases, à l'image d'Emile, le jeune frigoriste. La caméra joue ici à la fois un rôle de catalyse et d'inhibition, tel qu'analysé par Morin (1966): les habitants s'emparent de la caméra comme d'une tribune pour faire passer leurs revendications (plus de logement, plus de travail, plus d'hygiène), mais ils sont extrêmement mal à l'aise face au dispositif. Paradoxalement, alors qu'ils évoquent leurs préoccupations quotidiennes, leur malaise est contagieux et rend artificiel leurs énoncés, pourtant sincères. Les moments de mise en scène, où l'action est clairement organisée autour de la prise de vues (jeune fille tirant la langue à la caméra, jouant avec des petits chaussons...), et la voix de Bouquet, aussi emphatique soit-elle, offrent des scènes qui semblent au final plus vraies que les entretiens.

C'est le principe bressonien (Bresson 1975) du faux (la caméra) plus le faux (la mise en scène, l'écriture de la voix off) donne le vrai (une image réaliste du quotidien) qui s'applique ici. Quand l'équipe de télé arrive, le quotidien est forcément impossible et disparaît aussitôt⁷. La télévision est peu répandue, et crée donc un mini-événement dans la vie de la courée. Etre filmé est aussi un geste peu répandu, qui provoque de fait une profilie forte, particulièrement sensible dans l'entretien, lui-même geste hors de l'ordinaire. Par conséquent, la télévision ne peut se plonger dans le quotidien des individus, et doit de ce fait se contenter de recréer l'image de ce quotidien pour pouvoir l'approcher. Dans le même temps, le quotidien est au cœur de la télévision: par sa pratique répandue en France à partir des années 1960 et banalisée autour des années 1970, et par les émissions et images qu'elle véhicule, ancrées dans ce quotidien peut-être encore plus fortement qu'au cinéma, art plus orienté vers l'extra-ordinaire.

Pour donner néanmoins de la force aux protagonistes et afin qu'ils ne soient pas seulement vus comme des faire-valoir de la voix du narrateur, portant en elle tant la voix du réalisateur que celle du sociologue, le débat post-diffusion du film est essentiel pour comprendre la démarche globale de l'équipe. Cette auto-confrontation participe à la création du film, en mettant déjà en avant une forme d'interprétation, mais aussi de dialogue entre le point de vue des créateurs du film, et le point de vue de ceux qui l'ont vécu de l'intérieur, les protagonistes. La totale adéquation entre le son et l'image, soit la vision véhiculée par la voix off et les images présentées, rencontre alors des tensions et divergences qui offrent une liberté d'analyse au téléspectateur, s'invitant dans l'échange en prenant position. Du quotidien télévisé, la série passe au quotidien télévisuel: le débat en direct et le croisement de points de vue.

3. Le point de vue ou les points de vue?

Au sein du film, les points de vue du réalisateur et du sociologue sont clairement exposés par la voix off: le film est un plaidoyer sans appel sur l'urgence d'agir et la

⁷ On peut aussi considérer qu'un sociologue observant un terrain fait partie de l'extra-ordinaire, sauf à rester suffisamment longtemps sur place pour que « l'extra » disparaisse, ce qui ne sera néanmoins jamais possible totalement.

nécessité de rénover l'habitat francilien. Comme l'expliquent Chauveau et Dehée, «le point de vue [...] se construit progressivement, d'une façon didactique mais légère, à mi-chemin entre la description sociologique et le point de vue des filmés eux-mêmes (2007, 23)». Le film suivant de la série, *La Butte à la reine*, prolonge de fait *Rue du Moulin de la Pointe*, les deux films apparaissant comme un diptyque. D'une part, les ouvriers et la petite classe moyenne qui survivent dans des logements vétustes et sous-équipés; d'autre part, une forme de solution offerte par les grands ensembles en banlieue, avec eau, toilettes et gaz de ville, en dépit des coûts importants que ces acquisitions occasionnent.

Pourtant, le premier film offre une représentation plus humaine de lieux dans lesquels il est difficile de vivre. Car le regard porté sur cet espace est attendri par la mise en avant de la "solidarité ouvrière" qui ouvre et clôt le film. C'est à la fois les cadeaux multiples qu'offrent les habitants au petit Serge, en dépit de moyens restreints; c'est aussi l'auto-organisation de la courée, où les enfants sont gardés par tout le monde, et se retrouvent le jeudi dans l'unique appartement équipé d'un poste de télévision; c'est enfin le mariage qui réunit tout le monde, les deux mariés étant d'anciens enfants de cette courée, bien que socialement plus favorisés (tous les deux étant enfants de commerçants), et qui expose l'organisation bien rodée de cette solidarité, de la coiffure collective aux anecdotes racontées à cette occasion par le coiffeur professionnel. Inversement, les seuls points noirs du lieu (délinquance, tuberculose et alcoolisme) sont peu présentés, esquissés en off sur un appartement vidé de ses occupants décédés.

Cette forte place de la solidarité est contestée par les habitants eux-mêmes. Visiblement pris à partie dans le débat ayant suivi la diffusion du premier film, Paul-Henry Chombart de Lauwe ouvre la présentation de l'épisode 2 (*Butte à la reine*) par un retour sur ce débat, non conservé⁸. «Les habitants nous reprochent d'avoir trop parlé de solidarité», explique-t-il, visiblement affecté par ce reproche. D'une part, il tente d'expliquer ce ressenti des habitants, qui auraient ainsi peur que la solidarité compense dans l'esprit des pouvoirs publics le manque d'équipements et que «cela donne bonne conscience aux gens». Le mot lui semble aussi trop connoté politiquement, trop

⁸ Le début de cette présentation n'est pas non plus conservé, et il semble qu'il y ait eu au moins un autre reproche, puisque l'enregistrement débute par une phrase coupée au début : «Ça aussi, je crois qu'il faut dire tout ça. Un autre reproche qui nous a été fait...».

“galvaudé”. Afin d’expliciter le film, le sociologue en reprend clairement le message principal, l’urgence de la rénovation et la transformation profonde de ces quartiers, tout en maintenant son analyse. Si «des difficultés» ont été vues sur place, avec quelques «conflits et disputes» comme partout ailleurs explique-t-il, le réalisateur et le sociologue s’entendent pour réitérer la force de “l’esprit d’entraide”, de la “chaleur humaine” et de fraternité qui flottent sur ces quartiers ouvriers selon eux.

Succédant à ces remarques préliminaires, le film *La Butte à la Reine* part d’emblée sur cette question de la fraternité. Après un carton “de précaution”, qui n’existait pas dans le premier film (*Les faits cités sont des faits réels. Les personnages nommés existent réellement*) et une introduction rappelant les terribles conditions de vie de Parisiens sur le point de quitter leurs locaux insalubres, le film se demande ce qui reste de la «solidarité» dans les nouveaux grands ensembles. Une fuite d’eau opportune viendra à point nommé pour lancer un début de communication entre les nouveaux voisins, et peut-être l’ébauche d’une forme de “fraternité”:

Paul-Henry Chombart de Lauwe, dans une série documentaire de Jean-Claude Bergeret et de Jacques Krier, avait, en avril 1957, contribué à faire réfléchir les téléspectateurs sur l’indispensable nécessité d’inventer, dans ces nouveaux lieux de résidence, de nouvelles formes de relations de voisinage – solidarités et entraide – pour que se reconstituent, à travers des liens entre individus, des groupes sociaux – des groupes d’habitation (Mevy 2002).

Le réalisateur et le sociologue retrouvent ces désaccords entre les habitants, dans le débat consécutif à *La Butte à la Reine*, sur la question du crédit, poussée dans le film à l’excès selon les nouveaux propriétaires, et qui est à nouveau un point fort de la démarche tant filmique que sociologique. Au final, dans cette série, le point de vue ne va naître que de la confrontation des points de vue présentés, avec leurs enjeux respectifs et leur contexte clairement indiqué en introduction (le sociologue, le réalisateur, les habitants).

Car l’enjeu de cette série, et en particulier de ces deux premiers films, est d’exposer la force de la rencontre entre le film et le sociologue. À *la découverte des Français* vise

l'implication forte des entretenus et observés sur l'analyse, à travers l'auto-confrontation finale. De même, le chercheur présent en ouverture et en conclusion marque son implication forte, et ce, quelques années avant *Chronique d'un été*⁹, qui comporte aussi la présence à l'image et au son de Rouch et Morin et une célèbre auto-confrontation finale. Le film est le point de rencontre de ces différents protagonistes, le point de rencontre avec le téléspectateur, le point de rencontre entre sociologie et film. Selon Dupré (1989, 36):

Le but visé par [*Rue du Moulin de la Pointe*] est de conjuguer deux façons différentes de produire du sens. L'austère et intelligente enquête sociologique avec la multiplicité des sensations fournies par les images. Le travail de réduction nécessaire à la présentation écrite de la matière sociale explorée qui se combine avec le travail inverse d'ouverture sur le vécu par la création d'images porteuses de la vie quotidienne. Quelle que soit la façon dont on la présente, cette alliance reste un exercice périlleux.

4. Conclusion: la rencontre a-t-elle eu lieu?

L'exercice périlleux et cet équilibre délicat entre rigueur de l'analyse et émotion filmique fait d'*À la découverte des Français* une série complexe qui ambitionne de partir du quotidien des Français rencontrés pour proposer des alternatives et impliquer les pouvoirs publics sur le sujet. L'intimité de ce quotidien, sa banalité sont évoquées avec respect, sans voyeurisme, tant la place des protagonistes est en permanence affichée et explicitée. En dépit de la voix off surplombant les documentaires proprement dit, les échanges après les films, ainsi que les écarts entre ce que nous dit la voix et ce que nous voyons de ces lieux, autorisent une confrontation de points de vue qui invitent peu à peu le téléspectateur à comprendre son propre point de vue sur la question.

⁹ Si Graff (2014) émet l'hypothèse qu'*À la découverte des Français* aurait influencé *Chronique d'un été*, Edgar Morin conteste cependant avoir vu l'émission. Proche de Paul-Henry Chombart de Lauwe, et intéressé par la télévision dès les années 1950, Morin explique en octobre 2016 à Monique Peyrière dans un entretien informel n'avoir cependant jamais visionné cette série. Voir aussi Delavaud G. (2009).

C'est d'ailleurs l'enjeu de l'épisode, hors norme, placé au milieu de la série et intitulé *Rencontre à Paris*. Pour cette occasion, trois couples représentant trois professions (mineurs, paysans, instituteurs) venant de faire l'objet de films sont conviés à Paris, dans les locaux de la Rtf. Le présentateur est le réalisateur Etienne Lalou, qui donne dès le départ le "rôle principal" à Paul Chombart de Lauwe (*sic*), crédité en tant que directeur scientifique. Lalou anime le débat et demande à Chombart de Lauwe d'exprimer une réflexion générale sur ce qu'il vient d'entendre. Chaque famille évoque son ressenti face aux conditions de vie de ses concitoyens. L'intérêt est alors de croiser les regards, non plus sur ce que chacun ressent face à ses propres images (auto-confrontation) mais ce que les autres ont perçu de soi. La rencontre tourne autour de la notion de famille, point commun entre tous, et les réelles surprises occasionnées par ces différents films. Comment l'institutrice peut-elle concilier vie professionnelle et sa vie de famille avec six enfants? Les conditions de travail des mineurs sont-elles pires que celles des paysans?

L'instituteur explique ainsi que «C'est la première fois de ma vie que je vois vivre des paysans, que je vois vivre des mineurs [...]. C'est ce que j'enseignais, c'est ce que je croyais savoir». Les certitudes de tous sont bousculées, à commencer par celles de l'animateur Lalou, qui tente malgré tout de lancer le sociologue sur la voie inaugurale: «ces trois familles vous paraissent-elles représentatives de la famille française en général?». «Représentatives je ne trouve pas, vraiment non» répond Chombart de Lauwe face à Lalou, visiblement perturbé par cette réponse, lequel conclut: «Et ça n'a aucune importance. Nous ne nous intéressons pas à ce qu'est LA famille française, nous ne faisons pas des statistiques sur la famille moyenne, je ne sais pas si cela existe, mais on a des familles qui ne sont pas représentatives de la famille française mais qui chacune veulent dire quelque chose».

S'ensuit alors un questionnement sur le budget, sur l'évolution de la place des femmes dans les foyers, puis la conclusion générale de Chombart de Lauwe sur la famille contemporaine menacée de désagrégation par de nouvelles conditions de vie: moins de patriarcat, plus de dialogues et d'échanges dans les nouvelles familles, ce qui est "extrêmement réconfortant".

Cette “camaraderie” profonde qu’espère le sociologue est bien le modèle qu’il prône dans son travail, dans l’écran et hors écran. En dépit des difficultés et des entorses avec le quotidien, le support télévision permet de mettre en avant ce modèle. C’est l’intérêt pour le détail juste, dans les accents des interviewés ou dans la décrépitude des murs du 10 rue du Moulin de la Pointe, qui autorise cette plongée dans le quotidien de l’autre, mettant en perspective son propre quotidien. Le quotidien des familles françaises de la série renvoie alors au quotidien du chercheur, du réalisateur, et à celui du téléspectateur. L’image télévisée et la réflexivité qu’elle propose dans cette série apparaît comme un élément porteur et déclencheur d’une réflexion collective et d’une prise de conscience appelant à l’action. Si la forme des films reste marquée par les moyens techniques et les modes esthétiques des années 1950, le propos et la méthode sont étonnamment contemporains en alimentant le débat au cœur de cet “exercice périlleux” que constitue la rencontre entre le sociologue et la caméra au sein de la sociologie visuelle et filmique.

Bibliographie

- Bresson, R. (1975), *Notes sur le cinématographe*, Paris, collection Folio, Gallimard.
- Chauveau, A., Dehée, Y. (dir.) (2007), *Dictionnaire de la télévision française*, Paris, Nouveau Monde.
- Chombart de Lauwe, P.-H. (dir.) (1962), *Images de la femme dans la société*, Yvry sur Seine, collection L’évolution de la vie sociale, Les Éditions Ouvrières.
- Chombart de Lauwe, P.-H. (1956), *La vie quotidienne des familles ouvrières*, Paris, Cnrs.
- Chombart de Lauwe, P.-H. (1948), *La découverte aérienne du monde*, Paris, Horizon de France.
- Delavaud, G. (2009), “Cinéma documentaire et télévision: interférences et convergences (1955-1965)”, dans Bluher, D., Pilard, P. (dir.), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968, Créations et créateurs*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Le Spectaculaire, pp. 83-97.

- Dupré, M.-C. (1989), '*Rue du Moulin*' de la Pointe ou l'entrelacs de la parole et de l'image, dans «Réseau national Pratiques audiovisuelles en sciences de la société», Actes de la 2^{ème} rencontre, *La parole dans le film*, dirigé par Monique Haicault, Aix en Provence.
- Graff, S. (2014), *Le cinéma vérité, Films et controverses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Le Spectaculaire.
- Le Breton, E. (2014), *Paul-Henry Chombart de Lauwe, sociologue urbain, chrétien, intellectuel et expert*, «Chrétiens et sociétés», n. 21 - <http://chretiens.societes.revues.org/3661>, consulté le 15 septembre 2016.
- Lévy, M.-F. (2002), *La jeunesse irrégulière dans la télévision française des années soixante: une absence troublante*, dans «Revue d'histoire de l'enfance 'irrégulière'», n. 4, - <http://rhei.revues.org/53>, consulté le 10 décembre 2016.
- Lévy, M.-F. (2001), *Paul-Henry Chombart de Lauwe, un sociologue à la télévision, 1957-1960*, dans «Espaces et sociétés», n. 103, 'Paul-Henry Chombart de Lauwe et l'histoire des études urbaines en France'.
- Lévy, M.-F. (1999), *A la découverte des Français', 1957-1960. Remarques sur un tour de France*, dans «Télévision et espace régional: politiques, productions, représentations», Cnrs/Ina/Université de Provence, pp. 116-122.
- Messaoudi, M. (1996), *France 2, samedi, 0h45, la 25e Heure: documentaire sur une rue déshéritée de Paris. Moulin-de-la-Pointe, la vie à vau-l'eau*, dans «Libération», 11 mai 1996 - http://www.liberation.fr/medias/1996/05/11/france-2-samedi-0h45-la-25e-heure-documentaire-sur-une-rue-desheritee-de-paris-moulin-de-la-pointe-1_171959.
- Morin, E. (1966), *L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision*, dans «Communications», vol. 7, n. 1, pp. 59-73.
- Paquot, T. (1996), *Un anthropologue dans le siècle*, Paris, Descartes & Cie.



Fig. 1 - Capture écran du générique de début *source: ina.fr*



Fig. 2 - Capture écran, le réalisateur et le sociologue *source: ina.fr*



Fig. 3 - Capture écran, entretien à domicile de M. Spinosa, ouvrier chez Renault
source: ina.fr



Fig. 4 - Capture écran, départ de la courée par un mariage *source: ina.fr*



Fig. 5 - Capture écran, épisode spécial *Rencontre à Paris* *source: ina.fr*



Fig. 6 et 7 - Capture écran, la vie dans la courée
source: ina.fr

Le quotidien dans l'objectif: une enquête photo-participative sur l'expérience du vieillissement en ville

de *Loïc Riom** et *Cornelia Hummel***

* École des Mines ParisTech, Centre de sociologie de l'innovation

** Université de Genève, Institut de recherches sociologiques

1. Introduction: saisir les enjeux quotidiens du vieillissement en ville

La question des contextes locaux du vieillissement est encore étonnamment peu traitée par les sciences sociales en général, et la sociologie en particulier (Mallon 2014). La question du vieillissement en ville n'échappe pas à cette lacune, alors même qu'il s'agit d'un phénomène qui tient une place de plus en plus importante dans nos sociétés contemporaines occidentales, à la fois marquées par un vieillissement de leur population et une urbanisation croissante (Dumont 2006). Par conséquent, on ne sait que peu de choses de l'impact de l'urbain sur les stratégies mises en place par les individus vieillissants dans le but d'aménager leur vie quotidienne.

C'est pourquoi, dans cette étude, nous nous sommes efforcés de combiner les cadres de la sociologie urbaine et de la sociologie du vieillissement, afin de saisir comment l'épreuve du grand âge (Caradec 2007) et celle de la ville (Martuccelli 2006) se combinent et se superposent. Dans ce choix, la question de la vie quotidienne s'est imposée d'elle-même. Il nous semblait en effet important d'approcher notre question de recherche par ce qu'on pourrait appeler le vieillissement «ordinaire», afin d'éviter, comme c'est parfois le cas, de ne s'intéresser qu'aux aspects jugés les plus problématique du vieillir (Mallon *et al.* 2014). Nous avons donc cherché à décrire comment les personnes vieillissantes vivent quotidiennement la ville.

Mais comment rendre compte de la vie quotidienne des individus? Le défi pour le sociologue est bien de parvenir à laisser à ses informateurs suffisamment de place dans

son dispositif de recherche pour ne pas écraser sous le poids de celui-ci leur vécu subjectif.

L'objet de ce chapitre est de revenir sur notre expérience de l'utilisation de la photographie participative comme méthode d'investigation sociologique. Nous discuterons notamment comment cette méthode permet aux participants de proposer une lecture de leur environnement urbain. Après avoir présenté le contexte de la recherche, nous aborderons de manière réflexive les différents enjeux méthodologiques de l'utilisation de cette méthode, en montrant notamment en quoi elle fait une large place à la subjectivité des participants. Dans un deuxième temps, nous donnerons quelques illustrations des résultats.

2. Description du dispositif d'enquête et du contexte de la recherche

Cette recherche a eu lieu dans le cadre de l'Atelier de Master *Vieillesse et espaces urbains*¹. Vingt personnes âgées entre 64 et 91 ans ont pris part à cette enquête. Dans l'optique d'adopter un point de vue au plus proche des acteurs, nous avons développé une méthodologie laissant une place importante à leur subjectivité. Pour ce faire, en plus d'un entretien semi-directif classique, nous avons conduit avec chaque participant un entretien en marchant (Jones *et al.* 2008) et mis en place un volet mobilisant une pratique participative de la photographie.

Pour mettre en place ce dispositif de photographie-participative, nous nous sommes largement inspirés de ceux développée par Schoepfer (2014) ou encore Chaudet et Péribois (2014). Notre dispositif était le suivant: à la fin de l'entretien semi-directif nous invitons les participants à prendre des photos de leur quartier au moyen d'un appareil jetable que nous leur fournissions. Ils avaient comme consigne quatre thématiques correspondant à nos axes de recherche: «Là où je vis»; «Ce que je trouve beau»; «Les lieux que je n'aime pas»; «Mes trajets fréquents». Après avoir récupéré les appareils et

¹ Atelier 2015-16, Institut de recherches sociologiques, Université de Genève. Outre les deux auteurs, les participants à cet atelier étaient: Michaël Deml, Heber Gomez Malave, Alizée Lenggenhager, Ndéye Ndao et Martina von Arx, ainsi que la professeure Claudine Burton-Jeangros et Ulrike Armbruster-Elatifi. Nous remercions les étudiants pour leur enthousiasme et leur large contribution à cette recherche. Voir également Hummel, Burton-Jeangros et Riom (2017).

fait développer les photographies, nous les avons utilisées comme support lors d'un entretien de photo-élucidation. Pendant ces entretiens, dans un premier temps, nous avons demandé aux participants de classer les photos selon les quatre thématiques et d'indiquer sur une carte où elles avaient été prises. Puis, dans un deuxième temps, nous avons passé en revue les différentes photographies, thématique par thématique, en invitant le participant à les commenter.

3. La prise de la photographie: une invitation à tracer son quartier

L'avantage de la photographie participative est d'offrir un double espace d'expression pour la subjectivité du participant: premièrement, lors de la réalisation de la photographie en proposant leur vision de leur quartier; deuxièmement, lors de l'entretien de photo-élucidation, au moment du classement et du commentaire des photos. Nous commencerons par interroger le processus de réalisation des photographies en soulignant comment il permet de faire place à la subjectivité des participants.

Premier constat, la photographie, en tant qu'activité collective et sociale, est régie par des conventions² qui concernent aussi bien sa production que son évaluation. A ce titre, certains participants ont cherché à produire les photos les plus «belles» possibles. La photographie réalisée par Monsieur Saudan (fig. 1) est un exemple de cette attention donnée à la prise de vue. On note qu'elle a été réalisée dans un souci de construire une perspective: la rue trace une ligne de fuite et qui occupe le centre de la photographie.

² Ce terme est, ici, à comprendre comme l'ensemble des manières de faire, des règles explicites ou implicites qui permettent la coopération des acteurs au sein des mondes de l'art (Becker 2010).



Fig. 1 - Rue de Carouge

source: Monsieur Saudan

C'est ce que d'ailleurs Monsieur Saudan explique lors de l'entretien de photo-élucidation:

Alors là, je me suis appliqué. J'ai cherché à avoir la Rue de Carouge en perspective. Et puis avec les deux abris, il y a une note moderne. Elle a déjà 10 ou 15 ans cette note moderne. C'est les abris vitrés, une sorte de galerie. C'est une sorte de dôme. Alors, il y a le seul truc très réaliste. C'est l'horloge. Et puis, il y a une personne qui cherche à travailler et le soleil est encore accentué par les lunettes de soleil de monsieur. Voilà si j'avais eu la place vide, ça m'aurait aussi plu. Là, je m'attachais au lieu et non pas aux gens voilà (Monsieur Saudan, 85 ans, habitant du centre-ville).

Les propos de Monsieur Saudan illustrent très bien comment certains participants ont abordé l'exercice de la photographie comme une production artistique. Ici, on note le rôle des conventions. Comme l'extrait de l'entretien de le montre, elles servent à la fois à construire la prise de vue, puis, dans un deuxième temps, à l'évaluer: la photographie

est réussie parce qu'elle résulte de ces choix, notamment l'utilisation dans ce cas de la perspective.

Ce que ce premier exemple fait ressortir très clairement est que les photographies reflètent le regard porté par les participants sur leur quartier. Il ne s'agit donc pas de les prendre comme des résultats factuels, mais au contraire de les interroger afin de mieux saisir le rapport que les personnes entretiennent avec leur quartier. Pour cela, il faut commencer par examiner la relation que les individus les individus entretiennent avec la photographie.

Si Monsieur Saudan a certainement été l'un des participants qui s'est le plus pris au jeu que nous lui proposons, d'autres se sont montrés beaucoup moins enthousiastes. Comme la capacité narrative et l'aisance orale lors d'entretiens qualitatifs (Mauger 1991; Bastide 2012), le rapport que les participants entretiennent avec la photographie n'est pas neutre. Tous n'ont pas la même habitude de cette pratique. Madame Gralond nous a, par exemple, très rapidement signifié qu'elle n'était pas à l'aise avec cet exercice. Elle se justifia en expliquant qu'elle n'avait jamais pris de photographie elle-même car c'était son mari qui s'en était occupé tout au long de leur vie de couple. Par conséquent, elle ne savait ni comment s'y prendre, ni ce qu'elle pourrait photographier.

Cet exemple nous rappelle que la photographie ne va pas de soi. Si au cours de la dernière décennie, la pratique de la photographie, notamment par l'intermédiaire des téléphones portables, s'est généralisée, pour certains individus âgés elle reste encore une pratique qui ne fait pas partie de leur quotidien. Le rapport qu'ils entretiennent avec la photographie reste marqué par la valeur artistique qu'ils lui attribuent et souvent par la distance qu'ils prennent par rapport à sa pratique lorsqu'ils estiment ne pas avoir les aptitudes nécessaires (Bourdieu 1965). Dès lors, la question de l'esthétique se pose au centre de leur préoccupation. Par exemple, Madame Dufour s'est presque excusée que sa production ne soit pas «du grand art». La prise en compte du rapport des participants à la photographie nous a incité à être attentifs à la manière de présenter l'exercice et de les rassurer quant à nos attentes sur le résultat fini. De plus, il marque profondément la manière avec laquelle ils ont mené cet exercice. Comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre, la question de ce qu'il est approprié ou non de prendre en photo (le

«photographiable», voir Bourdieu 1965, Hummel 2018, à paraître) traverse une grande partie de la production photographique.

A cette relation parfois ambivalente à la photographie, il faut ajouter les difficultés pratiques et physiques auxquelles certains participants ont été confrontés. Madame Polla nous a par exemple fait remarquer qu'il n'était pas possible pour elle de prendre des photos tout en marchant avec sa canne. Nous avons donc proposé d'accompagner certains de participants et de les assister. D'autres ont de leur propre chef fait appel à des proches pour les aider. Par ailleurs, nous avons fait le choix d'appareils photo jetables (avec support en pellicule) pour plusieurs raisons. L'une d'entre elle était que nous pensions, peut-être un peu naïvement, que ces appareils seraient plus accessibles aux personnes âgées. Or, plusieurs participants nous ont rapporté avoir connu des difficultés à reprendre en main un type d'appareil qu'elles n'avaient plus utilisé depuis plusieurs années. C'est ce qu'explique Madame Dufour:

J'ai eu du plaisir à les faire [les photos]. Ça n'a pas été facile d'utiliser l'appareil photo jetable parce qu'on avait pas de retour et aujourd'hui on a l'habitude avec le numérique de pouvoir voir et le refaire si ce n'est pas réussi! Ça j'ai trouvé difficile de n'avoir rien jusqu'à ce matin. Parce que ça fait en tout cas 15 ans qu'on n'utilise plus ça (Madame Dufour, 68 ans, habitante du centre-ville).

Si Madame Dufour a apprécié l'exercice de la prise de photos, elle a aussi été déstabilisée par l'usage imposé de l'appareil jetable, révélant ainsi les transformations que les appareils numériques provoquent dans le rapport à la photographie. Elle n'a pas été confrontée à une difficulté technique spécifique liée à la photographie argentique, mais à la manière de faire de la photographie: Madame Dufour n'avait plus l'habitude de l'impossibilité de visionner le résultat immédiatement après la prise de la photo. Le numérique introduit une nouvelle opération de contrôle sur la photo, cette dernière se voyant validée ou invalidée (par le biais de l'effacement) immédiatement après la prise de vue. Cette opération de contrôle permet de vérifier si la photo prise est «bonne», et, le cas échéant, de procéder à une nouvelle prise de vue. Il a donc été nécessaire de rester attentif aux représentations et savoir-faire des participants en matière de photographie.

Comme pour toute méthode, ce travail réflexif est nécessaire pour comprendre comment les données sont produites (Maresca et Meyer 2013).

Le rapport à la photographie des participants s'exprime aussi à travers le choix de l'objet photographié et à la façon de le photographier. Ainsi, parmi les photographies prises par les participants, certains objets reviennent plus souvent que d'autres. La «nature», par exemple, occupe une place très importante dans la catégorie «ce que je trouve beau». A l'inverse, plusieurs personnes ont pris des photos de tags et de déchets pour la catégorie «ce que je n'aime pas». Cette dernière catégorie a d'ailleurs posé problème à certains participants: ils nous ont fait remarquer qu'ils ne voyaient pas l'intérêt de prendre en photo ce qu'ils n'appréciaient pas. Pour eux, seul ce dont l'on souhaite se souvenir mérite d'être photographié. Par exemple, Madame Dupont a raconté qu'elle n'avait pas osé prendre une photo de crotte de chien parce qu'elle trouvait cela trop dégoûtant. Pourtant, les déjections canines font partie des choses qui lui déplaisent dans son quartier.

D'ailleurs, de la même manière que lors d'un entretien une personne interviewée peut remettre en cause l'intérêt de ce qu'elle peut raconter, des participants nous ont expliqué avoir parfois eu de la peine à trouver de l'intérêt pour les photos qu'ils pourraient prendre. Les participants ont même adapté certaines de leurs pratiques pour prendre des photographies plus «dignes» d'intérêt, comme l'explique Madame Dupont:

Les trajets, je me suis dit autant faire un trajet dans la nature, parce que c'est vrai que je le fais. Plutôt que descendre l'Avenue de Bel-Air, même si je vais souvent faire les courses – Mais l'Avenue de Bel-Air c'est une longue avenue, d'un kilomètre et demi, c'est tout droit, tout droit, tout droit. On [ne] voit jamais le bout. Donc c'est vrai, je [ne] me voyais pas photographier ça. Tandis que la nature, le parc de Belle-Idée, il est quand même beau (Madame Dupont, 64 ans, habitante du périurbain).

Cet extrait d'entretien avec Madame Dupont montre comment la question de la l'intérêt de l'objet photographié est au centre des choix qu'ils ont effectués. Il était important pour elle de nous proposer quelque chose de «beau». Dès lors, le parc lui semblait plus approprié que la longue avenue qu'elle emprunte habituellement. De la

même manière, Monsieur Saudan a, lui, arpenté son quartier «pour trouver quelque chose de beau» à nous montrer. Dans un autre registre, des participants ont regretté n'avoir pas eu le temps prendre en photo certaines parties de leur quartier ou regretté que la météo et la saison (le terrain a eu lieu entre décembre et mars) n'aient pas été meilleures. Ces exemples illustrent le travail de «mise en photographie» de leur quartier que les participants photographes ont effectué au cours de l'exercice. En d'autres termes, les photographies sont autant de compositions, d'assemblages, produits par les individus pour rendre compte de leur quartier (Schoepfer *et al.* 2011).

Ces observations montrent comment l'exercice de photographie participative incite les participants à construire un regard sur leur quartier. Comme le font remarquer Du et Meyer (2008), l'action de prendre une photo oblige à choisir un point de vue. Cela amène le participant à exercer un regard réflexif sur son environnement³ (Schoepfer 2014). Pour ce faire, ils ont dû commencer par proposer une interprétation des catégories que nous leur proposons. Et c'est bien là un point important: si le chercheur impose des catégories aux participants, ceux-ci en proposent une interprétation. Comme l'illustre cet extrait d'entretien avec Madame Durand, qui, pour la catégorie «où je vis», ne s'est pas contentée de prendre des photographies de son domicile:

Oui parce que le territoire que j'ai investi et que j'aime, ce n'est pas seulement mon petit appart et mon immeuble. C'est mon quartier (Madame Durand, 80 ans habitante du centre ville).

En effet, cette catégorie pouvait laisser la place à différentes interprétations. Si certains participants se sont contentés de prendre des photographies de leur domicile, voire de leur rue, d'autres à l'instar de Madame Durand, ont photographié des lieux dans un espace géographique beaucoup plus large. En offrant cette possibilité, le dispositif d'enquête laisse une place à l'expression de la subjectivité des participants, l'interprétation des catégories étant elles-mêmes ancrées dans les biographies et les expériences des participants. Madame Dupont dit ainsi:

³ D'ailleurs, plusieurs participants ont fait part de leur insécurité et de leur peur de «faire faux», ce qui illustre bien les enjeux qui se posent autour de la représentation photographique du quartier.

Vous m'avez dit: «pourquoi vous avez même pas englobé le parc de Belle-Idée?». Mais c'est vrai que je [ne] pourrais pas mettre Belle-Idée dans mon quartier. Même si c'est le parc, je ne veux pas que Belle-Idée fasse partie de mon quartier. Ça a fait partie de ma vie pendant plus que 30 ans. Donc, disons, c'est suffisant (Madame Dupont, 64 ans, habitante d'un quartier périurbain).

La manière dont Madame Dupont place les limites de son quartier met en avant comment celles-ci se sont construites dans ses expériences au cours de sa vie. En effet, elle a travaillé de nombreuses années comme infirmière à l'hôpital psychiatrique de Belle-Idée. Dès lors, même si ce dernier n'est pas très éloigné du lieu où elle habite, elle trace une frontière symbolique qui le place au-delà de son quartier.

Finalement, cet exercice a amené certains des participants à poser un regard nouveau sur leur quartier. C'est notamment le cas de Madame Chatin qui explique comment elle a découvert l'existence d'un mur à travers la photographie:

C'est drôle parce que je me suis rendue compte qu'on voyait le quartier différemment. Enfin parce que normalement je regarde le quartier dans mes trucs habituels mais sans plus tandis que là c'est vrai qu'il fallait que j'ouvre l'œil et j'ai découvert des choses. [...] Notamment une qui m'a surprise, je vous montrerais, c'était un mur ! Il fallait faire preuve d'imagination aussi sur ce que j'aime bien et ce que je n'aime pas... On est tellement des fois enfermé dans nos habitudes qu'on ne voit pas plus loin... On sort de l'ordinaire dans notre quartier c'est étonnant.

Plus loin dans l'entretien:

Alors voilà le fameux mur! Alors je me suis dit qu'est ce que je vais bien pouvoir photographier que je n'aime pas... Et puis je vois ça et je me dis, mais qu'est ce qu'il est moche ce mur. Mais c'est incroyable, je n'avais jamais remarqué ce mur. C'est fou, et je me dis pourquoi ce mur reste là? On pourrait en faire un trompe-l'œil extraordinaire. Alors tel qu'il est comme ça ce n'est pas vraiment beau mais on pourrait l'améliorer et en faire quelque chose de vraiment beau (Madame Chatin, 67 ans, habitante du centre-ville).



Fig. 1 - Mur près de la Rue de Carouge

source: Madame Chatin

Cet extrait d'entretien nous montre tout l'exercice de réflexivité demandé par la photographie. Madame Chatin a commencé par se demander ce qu'elle pouvait bien photographier pour la catégorie «ce que je n'aime pas». En cherchant un sujet pour la

photographie, elle a remarqué ce mur qui n'avait jusque-là pas retenu son attention. Il est intéressant de noter comment cette découverte initialement motivée par la laideur que lui inspirait ce mur est suivie par une proposition pour le transformer en quelque chose de «beau». La photographie participe ainsi à construire un rapport différent avec l'environnement urbain et peut permettre aux individus des formes de réappropriation de celui-ci, dans le cas présent par le biais d'une idée d'embellissement.

En donnant au participant la mission de lui-même tracer sa ville, pour reprendre la métaphore de Michel de Certeau (2002), à travers les différentes photographies, le dispositif d'enquête lui donne la possibilité de faire apparaître ses attachements, ses points de repères et ses jugements sur son environnement urbain. Autrement dit, la juxtaposition des différentes images lui permet, ainsi, de décrire la ville comme un espace vécu, un territoire pour reprendre les mots de Madame Durand. Cette mise en scène du quartier est ensuite renégociée lors de l'entretien de photo-élucidation.

4. L'entretien de photo-élucidation: négocier le sens des photographies

La place laissée à la subjectivité des participants ne s'arrête pas à la prise des photographies. Lors des entretiens, ceux-ci ont la possibilité d'explicitier leur démarche et de proposer, dans un processus de négociation avec l'enquêteur, une interprétation de leur production photographique. Dans ce cadre, la photographie prend toute sa valeur heuristique pour questionner le rapport que les participants entretiennent avec leur environnement. Dans cette deuxième partie, en nous appuyant sur l'entretien mené avec Madame Durand, nous nous appliquerons à montrer en quoi la photo-élucidation vient enrichir le dispositif de recherche et permettre d'appréhender la vie quotidienne des individus interviewés dans toute son épaisseur.

Pour commencer, les photographies illustrent la réalité de l'utilisation de l'espace urbain. Elles servent de support au participant pour décrire dans le détail les lieux qu'il emprunte et ses différentes pratiques spatiales. Pour symboliser ses déplacements, Madame Durand a pris en photo (fig. 3) les plaques de deux rues par lesquelles elle passe régulièrement:

C'est les deux rues que je fréquente tout le temps. Alors, Rue de la Ferme, j'y ai même, il y a bien des années, habité pendant 12 ans. Non, pas tout à fait autant, 10 ans. Et puis, la Rue de l'Aubépine, ben voilà, c'est toujours ce passage que je prends tout le temps quand je vais à pied au supermarché. Je vais à la Rue de la Ferme et puis, je tourne du côté de l'Aubépine. Et puis, la Rue de l'Aubépine, ici, j'y vais, ben, tout à l'heure. Je vais y aller apporter des oignons de Jonquilles pour que mon fils puisse les planter dans le petit jardinet qu'il a derrière son cabinet médical à Champel (Madame Durand, 80 ans, habitante du centre ville).



Fig. 3 - Rue de la Ferme et Rue de l'Aubépine

source: Madame Durand

Ici, la photographie permet d'aborder la question des pratiques quotidiennes de l'urbain. En servant d'appui au participant, la photographie fait apparaître des éléments concrets de sa pratique urbaine (quelles rues, pour quelles raisons, etc.) dont le participant n'est pas toujours conscient tant ils sont inscrits dans la routine de sa vie quotidienne. De plus, le caractère visuel lui permet immédiatement de rendre compte de

la morphologie des lieux, donnant ainsi à l'entretien un ancrage précis (comme une carte pourrait également le faire). Cela évite à l'entretien de se perdre dans des descriptions abstraites. La photographie devient ainsi le témoin des pratiques quotidiennes, mettant en avant leur dimension spatiotemporelle (Chaudet et Péribois 2014).

De la même manière, la photographie fait apparaître les points de repère des participants dans leur quartier et le rapport qu'ils entretiennent avec les espaces qu'ils fréquentent. Madame Durand a pris une photo (fig. 4) de cet immeuble car son fils y habite. Cette photographie lui donne nous seulement la possibilité de faire comprendre au chercheur comment elle s'oriente, mais également quels lieux elle investit émotionnellement:

La maison de mon fils. D'abord, je trouve que, depuis qu'elle a été restaurée, c'est une belle façade. On voit que le haut de la maison a été surélevé. Et, ben, je l'aime parce que d'une part, je passe tout le temps devant, et puis, parce que c'est là que vit ma petite famille, que j'aime tellement. Et c'est là que je vais tous les jeudis faire à manger à mes petits-enfants. Avant, c'était même, 3-4 fois par semaine. Mais maintenant, ils sont grands. Mais j'ai encore le bonheur d'aller une fois par semaine. C'est un immeuble, je ne sais pas si je l'aurais vu, disons aussi précisément, si ma petite famille n'y était pas (Madame Durand, 80 ans, habitante du centre ville).

Madame Durand justifie pourquoi elle a pris cet immeuble en photo. Ce faisant, elle met en avant les éléments (bâtiments, commerces, objets) qui constituent et délimitent son territoire. Ainsi, elle nous éclaire sur les liens qu'elle a construits avec ce lieu, notamment à travers sa propre biographie. Comme elle le fait remarquer elle-même, elle n'est pas sûre qu'elle aurait remarqué ce bâtiment si son fils n'y avait pas habité. C'est cet élément qui fait que l'immeuble prend une signification particulière et lui sert de point de repère dans le quartier. La photographie et notamment le fait de demander aux participants de prendre en photo «ce qu'ils trouvent beau» permet de souligner les lieux qui agissent comme des repères identitaires et spatiaux ancrés dans la biographie des individus.



Fig. 4 - Immeuble près de la Rue de Carouge *source: Madame Durand*

Au-delà des lieux auxquels les participants sont attachés, c'est plus largement leur rapport à l'environnement urbain, y compris dans ses ambivalences, que la photographie donne la possibilité de saisir. La description de la Place des Augustins illustre ces ambivalences:

Oui, je l'aime bien cette place. J'aime bien qu'il y ait une pièce de valeur au milieu de cette place. J'aime bien qu'on y voie l'institut Ifage parce qu'il y a beaucoup de jeunes, beaucoup de jeunes et beaucoup de moins jeunes d'ailleurs, qui viennent

s'y instruire; qui se donnent la peine de suivre des cours le soir; qui doivent souvent faire ça à côté de leur travail. Je trouve ça magnifique, toutes ces personnes qui viennent là. Et puis, bon, la Place des Augustins, c'est aussi la saleté. Les Roms qui traînent par là. Je ne sais pas si j'aime, mais ça fait partie de la vie du quartier (Madame Durand, 80 ans, habitante du centre ville).



Fig. 5 - Place des Augustins

source: Madame Durand

Dans cet exemple, la photographie est le moyen d'introduire les représentations sociales de la participante dans l'entretien: d'un côté, elle valorise l'institution éducative, de l'autre, elle critique la présence d'une population peu désirable à ses yeux. Ce jugement moral vient de superposer à un jugement esthétique puisque que l'un est qualifié «magnifique» et l'autre de «sale».

La photo-élucidation ne donne la possibilité de réintroduire les représentations des individus ainsi que ce qu'ils sentent et ressentent dans la ville. Madame Durand complète par un commentaire la photo de l'immeuble dans lequel elle vit (fig. 6),

l'image n'étant pas suffisante pour rendre compte de l'expérience sensorielle de l'environnement «bruyant» et «pollué» dans lequel elle vie:

Oui, c'est mon immeuble. [...] Puis, c'est le petit coin du balcon. [...] L'été, je m'installe. Mais je ne l'ai pas encore fait, là. Mais je vais nettoyer et m'installer et mettre des fleurs. Mais, c'est tellement bruyant, tellement pollué et tellement plein de courants d'air puisque c'est ouvert ici. Je ne peux pas m'installer, hélas, pas très souvent (Madame Durand, 80 ans, habitante du centre ville).

Ces exemples illustrent comment, lors de la photo-élucidation, la subjectivité des participants est réintroduite lorsque ceux-ci sont invités à commenter leur production. Cette forme d'entretien permet de faire émerger ces différentes dimensions (pratiques quotidiennes; ancrages territoriaux; représentations et expériences), mais également de montrer comment elles s'entrecroisent et se superposent. Plus généralement, les photographies servent de médiateur entre le participant et le chercheur. En effet, les photographies ne se suffisent pas à elles-mêmes et enquêteur et enquêté se voient dans la nécessité de négocier le sens de celles-ci (Harper 2002). A chaque fois, la photographie est un point de départ pour construire une narration plus large et ouvrir la discussion entre le chercheur et l'enquêté (Schoepfer 2014) De cette manière, le chercheur peut appréhender de manière large le lien qu'entretient le participant avec son environnement et son expérience de la ville.



Fig. 6 - Immeuble Rue de Carouge

source: Madame Durand

5. Conclusion: faire trianguler les modes d'intelligibilité du monde

Pour conclure, il nous semble que l'utilisation participative de la photographie est intéressante sur au moins deux aspects. Premièrement, elle facilite la communication entre le chercheur et le participant. Elle facilite l'expression et fait entrer la ville telle que vécue et pensée par le participant dans l'entretien. Les échanges autour des photos permettent de faire le lien entre le discours et la production photographique. De plus, la photographie constituant un regard sur le sensible, elle offre un ancrage émotionnel

allant au-delà des mots (Harper 2002). Autrement dit, la photographie offre un mode différent de construction de l'intelligibilité de l'enquête, pour reprendre l'expression de Cefaï (2016). Cette variation des modes d'intelligibilités enrichit non seulement les données de l'enquête (Maresca et Meyer 2013), mais offre également la possibilité de sortir de la tendance de la sociologie à privilégier les discours écrits ou oraux (Mondada *et al.* 2007; Müller 2016). Ainsi, cette méthode offre la possibilité au participant de dépeindre sa ville autrement qu'avec des mots.

Deuxièmement, en réintroduisant la subjectivité des participants dans le dispositif d'enquête, cette méthode permet d'éviter un positionnement surplombant du chercheur et un regard agéocentré (Kimber Arye *et al.* 2018, à paraître). En effet, dans une certaine mesure, la relation dans l'entretien se trouve inversée: c'est au participant de guider le chercheur entre les différentes photos, prenant, ainsi, plus largement part à la réinterprétation des thématiques abordées lors de l'entretien (Chaudet et Péribois 2014). En cela, l'utilisation de photographie participative et de la photo-élucidation introduit indéniablement un aspect collaboratif dans la production des données⁴ (Harper 2002; Schoepfer 2014). En somme, la photographie introduit une double médiation: dans un premier temps entre le participant et son environnement urbain; puis dans un deuxième temps, entre le participant et le sociologue. D'ailleurs, c'est ce processus d'échange qui dans son ensemble donne sa valeur sociologique à la photographie (Becker 2001). Autrement dit, c'est à travers ces médiations successives que le sociologue peut «faire corps» avec l'enquêté et construire un mode cognitif de l'expérience (Zask 2004) prenant en compte le vécu subjectif de l'épreuve du vieillissement et de celle de la ville.

Bibliographie

Bastide, L. (2012), “Ethnographie de l'ailleurs et ailleurs ethnographiques: postcolonialité, subjectivation et construction des espaces de l'enquête en Asie du sud-est”, in Roulleau-Berger, L. (coord. et éd.), *Sociologies et cosmopolitisme méthodologique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 112-127.

Becker, H.S. (2010), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

⁴ Qui touche jusqu'à la négociation des principes éthiques de la recherche (voir Riom *et al.* 2017).

- Becker, H.S. (2001), *Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme*, dans «Communications», vol. 71, n. 1, pp. 333-351.
- Bourdieu, P. (1965), “Première partie”, in Bourdieu, P. (coord.), *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, pp. 31-138.
- Caradec, V. (2007), *L'épreuve du grand âge*, dans «Retraite et société», vol. 3, n. 52, pp. 11-37.
- Cefaï, D. (2016), “L'enquête ethnographique comme écriture, l'écriture ethnographique comme enquête”, in Imed, M. (coords.), *La fabrique du sens. Écrire en sciences sociales*, Paris, Riveneuve Éditions et Irmc.
- Chaudet, B. et Péribois, C. (2014), *Une enquête géo-photographique participative pour interroger les modes d'habiter des seniors tourangeaux: une proposition méthodologique*, dans «Norois», vol. 232, pp. 23-34.
- De Certeau, M. (2002), *L'invention du quotidien: Arts de faire*, Paris, Folio.
- Du, M. et Meyer, M. (2008), *Photographier les paysages sociaux urbains. Itinéraires visuels dans la ville*, dans «Ethnographiques.org», vol. 17 - <http://www.ethnographiques.org/2008/Du,Meyer>, (consulté le 22 octobre 2015).
- Dumont, G.-F. (2006), *Tendances et perspectives de la gérontocroissance urbaine*, dans «Les annales de la recherche urbaine», vol. 100, pp. 39-42.
- Grafmeyer, Y. et Joseph, I. (2004), “Présentation. La ville-laboratoire et le milieu urbain”, dans Grafmeyer, Y. et Joseph, I. (coords.), *L'École de Chicago: Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Flammarion, pp. 5-52.
- Harper, D. (2002), *Talking about pictures: A case for photo elicitation*, in «Visual studies», vol. 17, n. 1, pp. 13-26.
- Hummel, C., Burton-Jeangros, C. et Riom, L. (2017), *Vieillesse et espaces urbains*, Genève, Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, Collection Sociograph.
- Hummel, C. (à paraître, 2018), *Porter un regard photographique sur le vieillissement en couvent. Que disent les frontières mouvantes du «photographiable»?* , dans «Ethnographiques.org».
- Jones, P., Bunce, G., Evans, J., Gibbs, H. et Hein, J.R. (2008), *Exploring Space and Place With Walking Interviews*, in «Journal of Research Practice» -

- <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/150/161>.
- Kimber Arye, L., Burton-Jeangros, C., Riom, L. et Hummel, C. (à paraître, 2018), *Le sentiment d'insécurité chez les personnes âgées: Entre transformations de l'environnement et fragilité individuelle*, dans «Revue suisse de sociologie».
- Mallon, I. (2014), "Pour une analyse du vieillissement dans des contextes locaux", in Hummel, C., Mallon, I. et Caradec, V. (coords), *Vieillesse et vieillissements. Regards sociologiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 175-187.
- Mallon, I., Hummel, C. et Caradec, V. (2014), "Vieillesse et vieillissements : Un bilan provisoire", in Hummel, C., Mallon, I. et Caradec, V. (coords. et eds), *cit.*, pp. 385-392.
- Maresca, S. et Meyer, M. (2013), *Précis de photographie à l'usage des sociologues*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Martuccelli, D. (2006), *Forgé par l'épreuve: L'individu dans la France contemporaine*, Paris, Armand Colin.
- Mauger, G. (1991), *Enquêter en milieu populaire*, dans «Genèses», vol. 6, n. 1, pp. 125-143.
- Mondada, L., Akrich, M., Hennion, A. et Rabeharisoa, V. (2007), *Des objets aux interactions, et retour*, Working paper, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00137687/>, (consulté le 21 novembre 2016).
- Müller, A. (2016), *Beyond ethnographic scriptocentrism: Modelling multi-scalar processes, networks, and relationships*, in «Anthropological Theory», vol. 16, n. 1, pp. 98-130.
- Riom, L., Meyer, M. et Hummel, C. (2017), "Une «éthique visuelle» pour les usages de l'image dans l'enquête en sciences sociales", in Burton-Jeangros, C., *L'éthique (en) pratique: la recherche en sciences sociales*, Genève, Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, pp. 49-69.
- Schoepfer, I., Zweifel, C. and Paisiou, S. (2011), 'I Would Never Live in this Neighbourhood, I Don't Want an Apartment with Creaking Floors' – Images of Built Space in Residential Choices, in «Ultima Thule: Journal of Architectural Imagination», vol. 1, n. 1 - <http://www.ultimathule.com.au/index.php/ultima/article/view/22/0>, (consulté le 21 novembre 2016).

- Schoepfer, I. (2014), *Capturing neighbourhood images through photography*, in «Visual Ethnography», vol. 3, n. 1, pp. 7-34.
- Zask, J. (2004), “L’enquête sociale comme inter-objectivation”, in Karsenti, B. et Li. Quéré (coords.), *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme*, Paris, Éditions de l'Ehess, pp. 141-163.

Documentare la prigione: riflessioni a partire da un laboratorio video-etnografico

di *Massimo Cannarella**, *Francesca Lagomarsino** e *Cristina Oddone**

* Università di Genova, Disfor, Laboratorio di Sociologia Visuale (LSV)

Loro dentro è un documentario prodotto dal Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova in collaborazione con l'associazione Centro Frantz Fanon di Torino e l'ente pubblico sanitario Asl 4 di Chiavari.

Il laboratorio nasce con l'intenzione di indagare i vissuti giovanili della detenzione e in particolare i modi in cui l'esperienza del carcere agisce, interferisce, determina le singole traiettorie biografiche.

La scelta di privilegiare un approccio trans-disciplinare ha inoltre permesso di integrare le forme della ricerca sociale qualitativa con le dinamiche dei gruppi terapeutici e di connettere l'analisi biografica con l'uso del linguaggio visivo. Tale linguaggio è stato usato come strumento in grado di costruire una relazione dialogica tra ricercatori e giovani carcerati e di rendere una versione il più possibile condivisa dei loro vissuti.

L'interazione tra i diversi approcci ci ha permesso di uscire dalla mera dimensione della denuncia delle condizioni di detenzione e ha indotto i partecipanti a “pensare emotivamente” (Bourdieu 2005) e a produrre una riflessione comune sul vissuto carcerario e sulla sua quotidianità, guidandoci verso una maggiore consapevolezza circa la costruzione della soggettività all'interno dell'Istituzione.

Il laboratorio è stato quindi da una parte uno spazio di cura e di relazione, dall'altra una ricerca-azione, in grado di produrre risultati utili non solo ai fini della ricerca, ma anche alle esigenze dei suoi protagonisti, in alcuni casi alla ricerca del senso di questa tappa forzata nel loro percorso di vita e migratorio.

Dal punto di vista della ricerca sociologica, la forma del laboratorio audiovisivo è stata scelta come strategia di accesso al campo e come *frame* in cui racchiudere l'osservazione etnografica. Il laboratorio video è un set spazio-temporale ben definito in cui incontrare i soggetti della ricerca, con la prospettiva di un'azione comune: utilizzare il linguaggio audiovisivo e le tecniche cinematografiche per elaborare una narrazione collettiva. Il laboratorio video diventa occasione d'incontro, elaborazione, discussione di gruppo, offrendo un ricco materiale utile alla ricerca sociale dei mondi in oggetto e allo stesso tempo divenendo un momento per la riflessione su di sé e sui propri vissuti.

La proposta di un laboratorio video è stata funzionale al superamento della separazione tra *ricercatori* e *ricercati*: ci ha concesso la possibilità di una «posizione obliqua» (Rahola 2002) che giustificasse la nostra presenza sul campo, la dotasse di senso, e allo stesso tempo offrisse ai ragazzi la possibilità di godere dello statuto di soggetti attivi, partecipanti, performativi, in direzione di una co-autorialità, risultato di continui incroci di sguardi tra *noi* e *loro*.

Inoltre, l'uso della videocamera ha permesso l'apertura di uno spazio di *agency* per i giovani carcerati coinvolti, che si è realizzato nell'auto-rappresentazione pubblica della propria identità e del proprio agire. La telecamera ha dato voce a persone normalmente oggetto dei discorsi esperti, soggetti mediaticamente ultra-rappresentati (il delinquente, il "tossico", l'irregolare, etc.), ma tendenzialmente resi muti e invisibili.

1. Racconto di un'etnografia

Il Laboratorio di Sociologia Visuale è approdato al carcere di Marassi in quanto il carcere costituisce spesso una tappa *naturale* nelle traiettorie biografiche di quelle persone che avevamo già incontrato nel corso delle ricerche sui giovani migranti (Cannarella *et al.* 2007 ; Queirolo Palmas 2009 ; Queirolo Palmas e Torre 2005). Abbiamo proposto all'amministrazione carceraria un laboratorio visuale formativo¹ rivolto ad alcuni giovani detenuti. Ci interessava comprendere il senso di questa tappa

¹ Il gruppo di ricerca era costituito da persone con competenze diverse: quattro sociologi del Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università di Genova (Luca Queirolo Palmas, Francesca Lagomarsino, Massimo Cannarella e Cristina Oddone), uno psicologo (Fabio Seimandi) e un etnopsichiatra (Simone Spensieri) del Ser.T Asl 4 di Lavagna e membro del Centro Frantz Fanon di Torino.

ricorrente nelle biografie di molti giovani maschi in particolare migranti, quasi un rito di passaggio dall'adolescenza alla vita adulta (Oddone e Queirolo Palmas 2011).

L'amministrazione ci ha concesso la sua collaborazione, apparentemente motivata dalla possibilità di offrire visibilità alle *buone pratiche* del carcere (laboratori formativi, possibilità educative, strutture speciali, etc.), volte a riconfermare la sua supposta funzione riabilitativa e rieducativa.

Il laboratorio aveva il fine esplicito di realizzare un documentario insieme ai detenuti coinvolti. Su nostro invito gli educatori del carcere hanno scelto tra i detenuti comuni con sentenza definitiva una decina di ragazzi, italiani e stranieri, alcuni tossicodipendenti, di età compresa tra i venti e i trent'anni.

Fin dal primo incontro abbiamo cominciato a tenere un diario di campo a più mani: dopo ogni visita ognuno di noi a turno raccoglieva le impressioni e annotava le osservazioni della giornata. Il nostro approccio è stato aperto, senza un indirizzo preciso, decidendo di volta in volta e cercando di interpretare gli umori e le attenzioni del momento; concedendoci un ampio margine di improvvisazione in un contesto poco prevedibile e controllabile da parte nostra. Pertanto il diario è stato un'utile guida durante la ricerca, aiutandoci a ristabilire continuamente i nostri obiettivi, e a definire un orizzonte sempre più preciso. Abbiamo lavorato insieme ai ragazzi a partire da diverse strategie: proiezioni, rappresentazioni dello spazio, simulazioni e *troupe itinerante*.

Il giorno della presentazione del laboratorio abbiamo esordito con un'installazione, filmando la nostra immagine in tempo reale per proiettarla direttamente sullo schermo alle nostre spalle, il nostro doppio su una parete dell'aula. Nel momento dell'ingresso in aula, l'effetto sui giovani è stato quello di attirare la loro attenzione, sorprendersi, cercarsi nell'immagine sfuocata, riconoscersi.

Negli incontri successivi abbiamo chiesto ai ragazzi di disegnare la propria cella. Compito che alcuni dei ragazzi hanno subito definito inutile – «le celle sono tutte uguali» – ma che, una volta eseguito, ha messo in evidenza le differenze e le analogie nel modo in cui ognuno, soggettivamente, abita lo spazio domestico della cella.

La rappresentazione visiva delle celle eseguita dai ragazzi è un oggetto a partire dal quale cominciare a parlare di sé, delle proprie relazioni, di quello che è per molti il nucleo affettivo centrale della vita penitenziaria: la cella con «i paesani». È la cella la

dimensione fondamentale dell'esperienza di vita penitenziaria, il vero e proprio «spazio della pena». Per quanto un istituto possa avere grandi saloni, sale colloqui accoglienti per l'incontro con le famiglie, campi da calcio, giardini, orti botanici, la quotidianità dei detenuti si svolge per lo più all'interno dei pochi metri quadrati della cella. Emerge il valore delle appartenenze culturali in carcere e la linea invisibile che separa gli uni dagli altri, la comunità nazionale come protezione in caso di conflitto. Riprendiamo e approfondiamo la questione della vita in cella il giorno in cui cominciamo a lavorare con le telecamere. Non possiamo riprendere le loro celle per due motivi: il primo, e più importante, è il fatto che le celle sono il loro spazio vitale, per poterle filmare dovremmo entrarci dentro accompagnati dagli agenti di sorveglianza, una vera e propria invasione, qualcosa di molto simile ad una perquisizione che coinvolgerebbe anche le persone non coinvolte nel laboratorio. Il secondo motivo è che fino a questo momento l'amministrazione penitenziaria non ci ha concesso il permesso di uscire dalla stanza adibita a scuola. Quindi proponiamo di usare l'aula come set dove ricostruire artificialmente lo spazio di una cella. I ragazzi scelgono di mettere in scena l'arrivo di un nuovo detenuto, il «nuovo giunto» e rapidamente vanno a prendere dalle loro celle oggetti significativi necessari a ricostruire l'ambiente nel modo più realistico possibile.

Tutti in qualche modo hanno partecipato a questa attività, anche solo aiutando a disporre i mobili o preparando l'inquadratura. Abbiamo filmato la scena, una camera fissa e una mobile usata da un ragazzo. Dopo aver girato abbiamo ripreso la riflessione individuale di ognuno su quello che abbiamo messo in scena e filmato. Erano molto emozionati dall'esperienza appena vissuta e nel parlare alla telecamera sono stati molto sciolti, poco artificiali rispetto ai primi esperimenti (diario di campo, 31 marzo 2011).

Altre volte in modo meno elaborato abbiamo simulato il frame del colloquio con l'avvocato, con i familiari. Nel processo di pianificazione, teatralizzazione, riflessione e analisi ogni volta sono emerse le emozioni dei detenuti in una data situazione così come i loro punti di vista – spesso di denuncia – sulla condizione carceraria: la scarsa frequenza di colloqui con avvocati, educatori, psicologi e psichiatri; l'eccessiva

burocratizzazione dei procedimenti per ottenere i colloqui con i familiari, fidanzate o terze persone; l'angoscia dell'attesa; la sospensione esistenziale in attesa di informazioni precise sul proprio destino.

Raccontano come è stato per loro l'ingresso in carcere, innanzitutto il rituale di spogliarsi: «Ti spogliano sempre, ogni volta che entri ed esci da un colloquio, ogni volta che esci per andare in tribunale e quando rientri». A volte per i colloqui obbligano anche i familiari a spogliarsi. I controlli ci sono, sono la norma, ma sono anche discrezionali. L'autorità li applica solo quando lo ritiene opportuno, ma il potere di farlo è costante, permanente e indiscutibile. Riflettiamo insieme sul senso di spogliarsi continuamente. Rispondono che: «è il regolamento», semplice controllo, per evitare che entrino droghe, armi e altre cose, ma anche «per umiliarti» e applicare così un meccanismo intimidatorio (diario di campo, 10 marzo 2011).

Un'ulteriore strategia di stimolo efficace per il loro coinvolgimento è stata la proiezione di estratti di film, sia per comprendere e analizzare il linguaggio filmico ai fini della produzione del nostro video, sia per riflettere sulla propria esperienza.

A circa metà percorso abbiamo ottenuto il permesso di accedere ad altri spazi all'interno del carcere, accompagnati dagli agenti della polizia penitenziaria che non hanno mai interferito con le riprese. Siamo diventati una troupe itinerante, violando i confini degli spazi interni al carcere, permettendo ai ragazzi di accedere a luoghi in parte sconosciuti anche a loro. Alcuni dei ragazzi stranieri non erano mai entrati in sala colloqui, essendo tutti i loro familiari residenti all'estero; la maggior parte di loro non aveva mai avuto accesso alle cucine, dove si entra solo se si ha il privilegio di lavorare come cuoco o lavapiatti. Solo chi svolgeva il mestiere di «scopino» o «spesino» – rispettivamente l'addetto alle pulizie e alla distribuzione della lista spesa, nel linguaggio infantilizzante del carcere – dimostrava di avere una certa conoscenza della struttura. Le riprese all'interno della sala colloqui hanno dimostrato la radicale differenza tra italiani e stranieri, molti dei quali non avevano mai avuto accesso ai colloqui proprio perché, con la migrazione prima e con la detenzione poi, avevano interrotto completamente i rapporti con la famiglia. Trascorrere le ore del laboratorio in uno spazio diverso

dall'auletta-scuola ha segnato una svolta nel rapporto tra noi e loro e nelle loro motivazioni nei confronti del progetto. Ogni ambiente è divenuto uno stimolo. In ogni *location* i ragazzi si sono trovati a occupare lo spazio disponendosi in gruppi, isolandosi o interagendo con i luoghi.

Lo spazio stimola, evoca storie e narrazioni. Usciti dall'auletta di scuola, fuori dal frame didattico, emergono le persone e le loro relazioni. La sala colloqui, il campo, l'aria, la cella sono ambienti che hanno fatto emergere i corpi con grande violenza. I corpi si mostrano, si scompongono e ricompongono in altri modi. Fuori dall'aula si sono tolti le maglie, si sono sdraiati al sole, hanno giocato a pallone, hanno sudato (diario di campo, 26 maggio 2011).

Le immagini filmate durante il laboratorio sono state montate e proiettate nel corso degli incontri, aumentando il coinvolgimento emozionale al progetto, mettendo in marcia nuovi processi riflessivi, discutendo insieme sui risvolti narrativi.

Durante le attività del laboratorio abbiamo scattato delle fotografie, le abbiamo stampate e distribuite ai detenuti suscitando il loro entusiasmo: sono diventati ricordi da tenere in mano, appendere alle pareti, spedire a un familiare lontano, postare su Facebook una volta fuori.

Il girato è stato montato a mano a mano che il laboratorio procedeva e proiettato nel corso degli incontri, aumentando il coinvolgimento emozionale rispetto al progetto e mettendo in marcia nuovi processi (auto)riflessivi, quindi nuovi risvolti narrativi. Da *stimolo* il video è diventato *prassi*: «fare un video» è stato fin dall'inizio l'accordo esplicito e l'obiettivo condiviso tra soggetti e ricercatori. Proprio questa pratica comune, che di volta in volta si realizzava in spazi diversi della quotidianità carceraria, ha permesso di affrontare il tema delle differenze tra italiani e stranieri e di toccare temi che difficilmente sarebbero stati affrontati nell'ambito di una tradizionale intervista qualitativa, o nel corso di un colloquio a tu per tu con un ricercatore. L'azione prolungata del laboratorio unita al dinamismo generato dalla presenza del gruppo ha permesso la nascita di una relazione che si è estesa oltre il tempo della ricerca. La motivazione dei ragazzi era legata anche al fatto che le loro storie avrebbero varcato le

mura del carcere; la partecipazione al progetto comportava quindi la prospettiva di un riconoscimento pubblico.



Fig. 1 - L'aula-scuola, che appare nei primi minuti del film, simile alle aule di molti altri penitenziari italiani, con una televisione, un crocifisso e una cartina dell'Italia - estratto dal documentario *Loro dentro*.

2. Il video come strategia di accesso al campo

Nel nostro primo incontro formale con l'amministrazione del carcere di Marassi abbiamo intuito che la direzione vedeva la nostra proposta di un laboratorio come un'opportunità di visibilità e propaganda. Ogni carcere è un regno a sé governato da un *sovrano* e accade spesso che i direttori accettino di buon grado attività didattiche, artistiche o professionali che diano lustro alla loro gestione (laboratori di teatro, formazione al lavoro, corsi di ceramica e molte altre). Queste iniziative sono viste non tanto, o non solo, come progetti utili alla rieducazione del detenuto e al suo trattamento, quanto piuttosto come *pacchetto di offerte* dell'istituto penale. Fare entrare le telecamere in carcere attraverso un laboratorio video poteva essere un modo per mostrare le attività all'interno di Marassi. Al contrario, il documentario mostra un carcere con pochissime opportunità di lavoro per gli interni, dove le possibilità di formazione scolastica e professionale sono limitate, dove, anche a causa del

sovraffollamento, non esiste un vero e proprio trattamento personalizzato, dove la cura delle malattie diventa standardizzata per ogni sintomo, per ogni detenuto.

Grazie al prestigio simbolico di cui gode un'istituzione come l'Università, e nella fattispecie un gruppo di lavoro già riconosciuto per le ricerche e le iniziative pubbliche realizzate a Genova, non è stato eccessivamente difficile ottenere i permessi per mettere in pratica il progetto. Il laboratorio ha poi avuto un esito diverso rispetto alle aspettative iniziali della direzione, che ha criticato la scelta di raccontare solo ed esclusivamente il punto di vista dei detenuti, escludendo quindi la polizia penitenziaria e le altre categorie professionali che vivono quotidianamente il carcere (medici, educatori, assistenti sociali, ecc.); tuttavia il nostro posizionamento è stato pienamente rispettato, senza alcun tentativo di censurare temi o smussare i passaggi più dolorosi. Ad ogni ingresso a Marassi siamo stati sottoposti a controlli e in ogni spostamento da un padiglione all'altro siamo stati scortati dagli agenti della polizia penitenziaria; al di là di questo, nessuno si è interessato ai contenuti dei nostri incontri, permettendoci un margine di azione significativo nella scelta dei temi e nella relazione con i detenuti. La libertà di movimento di cui abbiamo goduto racconta quanto il carcere – e in particolare un istituto così grande e sovraffollato – sia spesso uno spazio trascurato, un luogo privo di attenzione per le persone e per i processi, che spesso si realizzano nell'indifferenza totale da parte dell'amministrazione. Per esempio, ci siamo accorti che la scelta dei detenuti da coinvolgere nel progetto è stata assolutamente casuale, non era importante chi partecipava ma solo che qualcuno partecipasse: i ragazzi sono stati infatti selezionati in maniera aleatoria dagli educatori, rispettando solo le nostre indicazioni di massima (abbiamo chiesto di poter lavorare con detenuti comuni, italiani e stranieri, alcuni tossicodipendenti, di età compresa tra i venti e i trent'anni) e non hanno ricevuto nessuna informazione sul progetto prima di incontrarci.

Nella prima fase del laboratorio abbiamo realizzato le nostre attività all'interno dell'aula-scuola, che appare nei primi minuti del film, simile alle aule di molti altri penitenziari italiani, dove una televisione, un crocifisso e una cartina dell'Italia si impongono come simboli eloquenti dei poteri che agiscono su quello spazio. In quell'ambiente ristretto, la resa dal punto di vista filmico era scarsa – era quello l'unico set delle nostre rappresentazioni, simulazioni, interviste reciproche, tutte attività

propedeutiche a un lavoro più profondo con i ragazzi – e questa povertà si rifletteva anche in termini di contenuti sulla ricerca. In questo lavoro è stato evidente il modo in cui lo spazio (il setting) in cui si realizza l'incontro tra ricercatori e attori sociali, condiziona fortemente la qualità dei contenuti (espressi in forma di intervista, interazione tra gli attori, presentazione di sé, ecc.). La possibilità di esplorare l'istituto penale nei suoi diversi spazi ha reso più interessante il documentario, realizzando una ricca interazione tra noi, loro e i luoghi che attraversavamo, permettendo di affrontare tematiche diverse e sempre più approfondite. Quella che in un primo momento è stata un'esigenza legata al linguaggio visivo ha condizionato positivamente la risposta degli attori sociali. Come sostengono Pink (2012) e Frisina (2013, 21), l'uso del medium visuale è strettamente legato a una maggiore attenzione teorica alla dimensione spaziale della vita, alla natura poli-sensoriale dei processi cognitivi e all'attenzione verso le pratiche.

Nel rispetto di queste pratiche abbiamo cercato di dare risonanza alle voci dei protagonisti, sviluppando una narrazione che non fosse mera denuncia delle condizioni di vita dei detenuti e allo stesso tempo evitasse di spettacolarizzare la loro sofferenza. Il detenuto ripreso di spalle, le mani appese alle sbarre che si affacciano sul corridoio della sezione, il volto reso anonimo che, con tono incalzante, fa l'elenco delle privazioni subite, oppure le immagini del carcere come residenza di lusso o luogo dove si diventa uomini o veri criminali: queste immagini fortemente stereotipate riecheggiavano nelle parole dei ragazzi durante il nostro primo incontro del laboratorio, prodotto del loro isolamento culturale e dell'immaginario pubblico costruito intorno al carcere dai servizi televisivi, dal cinema, dai giornali, dalla musica e dall'industria culturale in generale.



Fig. 2 - Il gruppo del laboratorio nel campo da calcio del carcere – estratto dal documentario *Loro dentro*

Dalle prime risposte altrettanto stereotipate, nel corso del laboratorio abbiamo potuto approdare a un discorso meno urgente e più riflessivo sulla vita all'interno del carcere. La presenza di un etnopsichiatra nel nostro gruppo di lavoro è stata molto utile, guidandoci verso un approccio innovativo rispetto alle nostre normali pratiche etnografiche, favorendo un clima di fiducia reciproca. Attraverso una ricerca azione-terapeutica, abbiamo voluto sperimentare un aspetto che non sempre è tra le priorità di chi fa etnografia: fare in modo che la ricerca avesse effetti positivi sui suoi protagonisti, aiutandoli a interpretare e a dotare di senso la loro vita dentro.

3. Il video come quadro di una relazione di ricerca dentro la prigione

La scrittura etnografica, come il montaggio di un film, è sempre una *finzione veritiera*, l'artificio di una ricostruzione a posteriori, una narrazione che inevitabilmente corre il rischio di reificare le vite dei suoi protagonisti. Il laboratorio video – negoziato, co-costruito, articolato intorno ad un patto reciproco – ci porta sempre a interrogarci sulla legittimità delle narrazioni prodotte, anche quando «la presa di parola è concordata con gli attori sociali, i quali possono vedere nel rapporto con l'etnografo, nella scelta di

affidare alla sua scrittura informazioni riservate, segrete, o magari strettamente intime, un importante ritorno comunicativo e pragmatico (Dei 2005, 17)». D'altronde, come descrivere (o mostrare) la sofferenza senza suscitare effetti voyeuristici? Come evitare di spettacolarizzare il dolore o di ricorrere alle rappresentazioni sensazionalistiche della cronaca?

Il setting del laboratorio consente di istituire una relazione prolungata nel tempo, a metà strada tra ricerca sociale e *vita reale*: uno spazio riflessivo in cui convergono e si mescolano gli sguardi dei ricercatori e dei protagonisti della ricerca.

«Come rappresentarsi?»

È la domanda che è sorta in maniera continua ed esplicita nel corso dei nostri laboratori, come stimolo a ri-pensarsi al di là delle comuni rappresentazioni sociali sul *tossico*, l'*immigrato* o il *detenuto*. Nel tentativo di trovare delle risposte siamo partiti da quanto è «etnograficamente visibile» (Farmer 2006, 23), ovvero dalla dimensione materiale delle pratiche che abbiamo potuto osservare direttamente all'interno delle istituzioni, per avviare un dialogo con i giovani soggetti e per stabilire il posizionamento dei temi prioritari nelle loro vite: seguendo questo percorso, in carcere sono emerse le questioni dell'isolamento differenziale, della fragilità della salute e della precarietà del lavoro, delle difficoltà legate al permesso di soggiorno.

La mediazione della telecamera ha reso dinamica la nostra relazione, in un circolo continuo e virtuoso tra riprese, proiezione, riflessione, e nuove riprese. In questo modo il video ha contribuito a ridurre i rischi di narrazioni oggettivanti, tipiche dei «saperi esperti», a favore dell'autorevolezza delle voci dei protagonisti e della legittimità dei loro saperi, «saperi assoggettati»².

² «Con 'saperi assoggettati' intendo tutta una serie di saperi che si erano trovati squalificati come non concettuali o non sufficientemente elaborati: saperi ingenui, saperi gerarchicamente inferiori, saperi collocati al di sotto del livello di conoscenza o di scientificità richiesto. Ed è attraverso la riapparizione di questi saperi dal basso, di questi saperi non qualificati o addirittura squalificati: quello dello psichiatrizzato, quello del malato, quello dell'infermiere, quello del medico ma come sapere parallelo e marginale rispetto al sapere della medicina, quello del delinquente ecc. – quel sapere che chiamerei il sapere della gente (e che non è affatto un sapere comune, un buon senso, ma è al contrario, un sapere particolare, locale, regionale, un sapere differenziale, incapace di unanimità e che deve la sua forza solo

I saperi squalificati (Foucault 1976) dei giovani detenuti divengono così le voci principali della narrazione, in un dialogo costante con i ricercatori, la cui presenza – in termini materiali e analitici – rimane in questo caso *fuori campo* (Deleuze 1984, 29). Nel caso di istituzioni quali il carcere, i discorsi degli *esperti* agiscono quotidianamente sugli internati, *producendo* criminali e malati: le relazioni e i report di educatori, assistenti sociali, psicologi, psichiatri ed altri operatori detengono la prerogativa di costruire i soggetti e il potere di decidere sulle loro vite. Nel caso del laboratorio, abbiamo voluto che i saperi esperti dell'antropologia, della sociologia e dell'etnopsichiatria rimanessero periferici, a-valutativi, ai margini, in un contesto in cui – nonostante una relazione inevitabilmente asimmetrica – assumeva centralità la pratica del *fare comune*, articolata intorno alla realizzazione di un video.

Il nostro intervento si è quindi orientato in direzione di un reciproco riconoscimento tra ricercatori e ricercati, tra sociologi e giovani migranti, finalizzato alla co-costruzione di un «comune universo etico» (Fanon 201, 126). Tale dimensione di comprensione e riconoscimento della legittimità dell'altro, la creazione di un rapporto di reciprocità e la costruzione di un modo comune di vedere il mondo hanno costituito le fondamenta della nostra ricerca-azione e i presupposti per realizzare il laboratorio-video.

Il processo di montaggio è stato quindi un prolungamento del *fieldwork*, che ha esteso la convivenza con le voci e le immagini dei protagonisti del laboratorio. Nel processo di selezione dei materiali filmati, abbiamo cercato di conservare e valorizzare l'espressività dei gesti e delle *forme del parlare* dei soggetti, tratti che necessariamente scompaiono o s'impoveriscono nella *traduzione* in testo scritto (Friedmann 2006, 9). Il video è certamente un linguaggio più fedele all'oralità: riportando e mantenendo le forme dialogiche, riproduce direttamente il *discorso* dei personaggi, costruito in presenza del ricercatore. Si tratta quindi di una fonte relazionale, in cui la comunicazione avviene sotto forma di scambio di sguardi (*inter/vista*), di domande e risposte, non necessariamente in una sola direzione. Nel caso del laboratorio descritto si è trattato di una relazione durata alcuni mesi, dentro la quale abbiamo posto in primo

alla durezza che oppone a tutti quelli che lo circondano) – è attraverso la riapparizione di questi saperi locali della gente, di questi saperi squalificati, che si è operata la critica (Foucault 1998, 16)».

piano i discorsi dei giovani migranti nelle loro manifestazioni più performative, in quanto testi culturali, prodotti di un determinato contesto (Clifford e Marcus 2005, 39).

La maggiore orizzontalità e la liberazione di saperi assoggettati sono punti di forza del lavoro con la telecamera. Un ulteriore aspetto riguarda le conseguenze della proiezione pubblica del materiale prodotto: il film, a differenza di articoli, paper o conferenze, è un oggetto culturale che si presta a una divulgazione ampia e diversificata, non limitata a contesti accademici né a un pubblico di esperti. La proiezione pubblica diventa un evento sociale che chiama in causa tutti i suoi protagonisti, autori/ricercatori e partecipanti insieme: i ragazzi che hanno animato i laboratori hanno presentato il film pubblicamente in diverse occasioni, in un gesto performativo con una forte valenza politica e sociale, che va oltre la semplice decisione di consegnare la propria narrazione all'orecchio del ricercatore. La rivendicazione della propria presenza e legittimità a parlare costituisce, per coloro la cui identità è continuamente costruita dai discorsi dell'istituzione, un passo verso lo status di *soggetti*.

In conclusione, da una parte il video – come lo spazio per Henri Lefebvre (1976) – può essere considerato un oggetto «sempre meno neutro e sempre più attivo, contemporaneamente strumento e obiettivo, mezzo e scopo, che va ben oltre la categoria di 'medium' nella quale spesso viene rinchiuso (Lefebvre 1976, 391)»; dall'altra il laboratorio video, nel contesto fortemente strutturato e oggettivante delle istituzioni, consente di riflettere sui rapporti di forza che esistono tra gli apparati dello Stato e i soggetti. Proprio in questa zona grigia, dove le regole dell'inclusione e dell'esclusione confliggono, si situano le nostre esperienze di video-ricerca, punti di osservazione delle regole della cittadinanza e dei suoi confini (Balibar 2012).



Fig. 3 - Prigione di Marassi Genova - foto Gabriele Rinaldi, https://it.wikipedia.org/wiki/Carcere_di_Marassi

Bibliografia

- Balibar, É. (2012), *Cittadinanza*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Cannarella, M., Lagomarsino, F. e Queirolo Palmas, L. (2007), *Hermanitos. Vita e politica della strada tra i giovani latinos in Italia*, Verona, Ombre Corte.
- Clifford, J. e Marcus, G. (2005), *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi.
- Dei, F. (a cura di) (2005), *Antropologia della violenza*, Roma, Meltemi.
- Dei, F. (2005), “Introduzione. Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza” in Dei, F. (a cura di), *cit.*
- Deleuze, G. (1984), *L'immagine-movimento. Cinema I*, Milano, Ubulibri.
- Fanon, F. (2011), *Decolonizzare la follia. Scritti sulla psichiatria coloniale*, Verona, Ombre Corte.
- Farmer, P. (2006), *Un'antropologia della violenza strutturale*, in «Annuario di Antropologia», n. 6/8, pp. 17-49.

- Friedmann, D. (2006), *Le film, l'écrit, et la recherche*, dans «Communications», n. 80, pp. 5-18.
- Frisina, A. (2013), *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, Novara, Utet.
- Foucault, M. (1998), *Bisogna difendere la società*, Milano, Feltrinelli.
- Foucault, M., (a cura di) (1976), *Io, Pierre Riviere, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello... Un caso di parricidio nel XIX secolo*, Torino, Einaudi.
- Lefebvre, H. (1976), *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi.
- Oddone, C. e Queirolo Palmas, L. (2011), *Dalle gang al carcere: i vissuti della detenzione*, in «Studi sulla Questione Criminale», vol. 6, n. 1, pp. 43-64.
- Pink, S. (2012), *Advances in Visual Methodology*, London, Sage.
- Queirolo Palmas, L. (a cura di) (2009), *Dentro le gang. Giovani, migranti e nuovi spazi pubblici*, Verona, Ombre Corte.
- Queirolo Palmas, L. e Torre, A. (a cura di) (2005), *Il fantasma delle bande. Genova e i latinos*, Genova, Fratelli Frilli Editori.
- Rahola, F. (2002), “Pratiche etnografiche e sapere antropologico”, in Dal Lago, A. e De Biasi, R. (a cura di) (2002), *Un certo sguardo. Introduzione all'etnografia sociale*, Bari, Laterza.

L'invisible

saisi par l'image

Les sociologues-photographes et leurs photographies: un corps à corps fécond

de *François Cardi**

*Université d'Évry Paris-Saclay

1. Introduction

Comme a pu le remarquer Sylvain Maresca, les travaux qui, en sociologie visuelle, se sont emparés de la photographie pour en faire une donnée à part entière de la recherche sociologique sont tout compte fait assez rares. Les travaux pionniers à bien des égards de Sylvaine Conord (2002; 2007) et de Luiz Eduardo Robinson Achutti (2004) se situent plutôt dans une démarche ethnologique et ces deux auteurs ont la particularité d'avoir eu (même si c'est à des degrés divers et dans une temporalité différente) une formation de photographe et une formation d'ethnologue (et non de sociologue si l'on veut être précis). On peut évoquer également les articles d'histoire de la photographie, comme ceux de Céline Assegond (2012) ou d'André Rouillé (1984) par exemple. Signalons aussi la pratique des "commentaires" de photographies, faits par des non-photographes ou par des photographes, comme on en trouve, sous le titre de "variations sur une photographie", dans un numéro de la revue *Ethnologie française* (2007). Là, il est rare que le commentaire s'empare méthodiquement de l'image pour en dégager le sens dans le détail et dans la généralité, par une observation et une analyse rationnelles de la composition, des indices visuels, de leur ordonnancement, de leur sens possible. Il en va de même pour les articles de *Images du travail, travail des images*, n. 1.

On doit citer enfin les travaux plus récents et de nature sociologique cette fois, d'Henri Eckert (2012), de Christian Papinot (2012) et de Dorothée Serges (2012).

Ces réflexions s'engagent peu sur le terrain concret des questions du sens, de la composition, de la technique, des conditions sociales de production, et des aspects

méthodologiques d'exploitation concrète des clichés. Elles sont la plupart du temps le fait de chercheurs qui ne sont pas eux-mêmes photographes ou qui ont une pratique anecdotique de la prise de vue, du tirage, du classement, de l'archivage, de la diffusion, etc.

2. Bourdieu, Lévi-Strauss, Tillon

Les travaux photographiques de Pierre Bourdieu, Claude Lévi Strauss et Germaine Tillon offrent, pour une période plus ancienne, des caractéristiques particulières et différentes. L'interview accordé par Pierre Bourdieu à Schultheis pour un recueil de photographies d'Algérie (Bourdieu 2003) montre un scientifique ayant plusieurs préoccupations concernant la photographie, dont la première à l'évidence est de posséder des documents pouvant servir, en dehors même de leur réalité photographique, à la description de scènes ou d'objets d'intérêt ethnographique: «Il y a des cas où je faisais des photographies pour pouvoir me souvenir, pour faire des descriptions après, ou bien des objets que je ne pouvais pas emporter et que je photographiais (Bourdieu 2003, 22-23)». A un autre moment de l'entretien, Pierre Bourdieu revient sur ce souci documentaire: «Il y avait donc plusieurs types de photographies: c'est une lampe de mariage que je photographiais pour pouvoir analyser après comment c'est fait, ou un moulin à grains, etc. (Ibidem, 24)», et il ajoute: «Deuxièmement, je photographiais des choses qui me paraissaient belles, j'aimais beaucoup ce pays, j'étais dans un état d'extrême exaltation affective et je faisais des photos qui me plaisaient (*Ibidem*)». Il ne s'agit plus là d'un souci documentaire: la subjectivité l'emporte au cœur même du projet photographique. Bien plus, la photographie joue un rôle dans le processus très personnel par lequel Bourdieu parvient à s'accepter lui-même en tant qu'intellectuel issu d'un milieu populaire et rural. Le double caractère «objectivant et affectueux, à la fois distant et proche» de la démarche photographique de Pierre Bourdieu le conduit à réaliser des photographies de nature très dissemblable (les unes illustratives, les autres quasi intimistes mais à intention de recherche) et à se livrer à des commentaires souvent contestables et comme aveugles de ses propres photographies.

Concernant les photographies de Lévi-Strauss (1994), l'auteur lui-même semble se

méfier de leur polysémie et ne leur donne qu'une place illustrative et comme anecdotique. Il ne se définit même pas comme un photographe amateur. Il ne leur accorde en aucun cas un statut de base documentaire, se contentant d'annotations limitées à ce qu'elles «montrent» de détails de la vie des sociétés qu'il étudie.

La démarche de Germaine Tillon (2001) est différente: avec un Rolleiflex, elle a réalisé des centaines de photographies dans l'Aurès, pendant ses différentes recherches. Il s'agit d'un travail méthodique et systématique. La conservation se fait dans des petites boîtes contenant chacune cent clichés, «tous nantis d'un index où les cent photos se trouvaient scrupuleusement datées et identifiées (Tillon 2001, 55)», puis dans des enveloppes. Cet ensemble échappera à la police allemande venue arrêter l'auteure en 1942. Il sera redécouvert et les tirages seront réalisés en 1999, puis édités en 2001 dans un ouvrage présentant cent quarante épreuves en noir et blanc: paysages, portraits individuels, groupes, scènes de la vie quotidienne et de travaux agricoles, photographies de fêtes et de rituels religieux.

La plus grande partie des photographies est accompagnée de textes courts qui tous n'ont pas le même rapport avec l'image. Certains sont purement informatifs, indiquant le nom de la personne et sa qualité (portraits individuels) ou bien le lieu photographié (paysages, habitats). Ils se font beaucoup plus précis lorsqu'il s'agit de scènes de travail, d'activité commerciale ou culinaire. Ils sont alors placés immédiatement sous les photographies. Certains possèdent un autre statut: imprimés à côté des clichés, ils concernent, comme dans le chapitre *Le temps aurésien*, la participation de l'ethnologue aux déplacements et à l'activité des populations étudiées. D'autres enfin constituent un commentaire ethnologique proprement dit, apportant des informations sur les distinctions et les prérogatives sociales des personnes photographiées, fournissant des explications et une analyse de tel ou tel rituel, en mettant en relief les nombreux aspects symboliques. On peut observer que, selon les commentaires, le rapport typographique entre le texte et l'image est différent. Cette différence ressortit au type de commentaire: simplement informatif, il est au plus près des photographies; de l'ordre de l'analyse ethnologique, il s'en éloigne. Plus le contenu du texte est d'ordre analytique, plus il s'éloigne de l'image, requérant une spécialisation du lecteur/récepteur, un regard et une intelligence spécifique. Il en résulte à la lecture une certaine gêne, due à

l'ambiguïté des rapports texte/image: ici purement informatif, le texte fait là un accompagnement savant d'une photographie qui ne «montre» pratiquement rien du propos de l'auteure.

Cette ambiguïté renvoie sans cesse, au delà des questions typographiques et éditoriales, à la question des rapports entre la réalisation et l'interprétation des photographies par les sociologues ou ethnologues eux-mêmes.

On peut toutefois assimiler la démarche à celle du chercheur qui produit lui-même les données de sa recherche, et se donne les cadres théoriques et les référents sociologiques de l'interprétation. La première question qui se pose est celle de la mise en forme du réel observé, choisi, cadré: si, comme nous l'avons soutenu par ailleurs (Cardi 2013; 2014), la question du sens de l'image est inséparable de celle des formes, sa composition fait partie du travail scientifique. Il vaut mieux alors, pour utiliser des photographies (les siennes propres ou celles des autres), être averti des pièges de l'image. Il n'y a pas de meilleure école, pour l'examen détaillé d'une photographie, que la formation du regard que procure le fait de l'avoir réalisée soi-même, ou sélectionnée parmi des dizaines d'autres, et matérialisée sur un support. On peut voir là une première garantie de la pertinence de l'interprétation.

Mais pour le sociologue-photographe, la prise de vue est marquée par une immédiateté et par un conflit actif entre les nombreuses dimensions de l'expérience photographique. Il est illusoire de penser que le sociologue-photographe (ou le photographe-sociologue d'ailleurs) maîtrise l'ensemble de ces données et qu'il puisse dans l'instant du cent vingt cinquième de seconde mettre en accord les impératifs théoriques et pratiques qui sont au fondement de son projet et l'exécution technique du cliché. Même la réalisation de portraits figés ne cesse de contrecarrer le rêve de l'objectivité photographique.

Peut-on dire pour autant que le fait d'être sociologue ne constitue en rien un apport méthodologique et pratique décisif dans la réalisation de photographies "réussies" pour la sociologie? La photographie d'illustration suffirait-elle, qui n'aurait d'autre (et suffisante) vertu que de suppléer agréablement à une description écrite minutieuse?

La sociologie visuelle ne saurait rester dans cet enfermement, à la condition de montrer prudence, modestie et ambition. Il faut tout cela parce qu'il n'y a pas lieu de

prêter à l'image une efficacité supérieure dans le processus de production de données en sciences sociales. Il faut aussi tout cela parce que la photographie semble être un enregistrement objectif et que le risque est de prendre pour objective une interprétation qui véhicule des valeurs abstraites. Il y faut, en d'autres termes à la fois une grande modestie pour admettre la polysémie et l'ambiguïté de l'image et beaucoup d'ambition sociologique pour rendre compte de sa précision et de sa complexité.

3. Réalisation d'un corpus de photographies: questions de méthode et de technique

A l'origine de ce chapitre, il y a un corpus de photographies réalisé sur le marché St Pierre de Caen (département du Calvados en France) entre 2004 et 2007, le dimanche matin à une heure de grande affluence. Vingt et un films de 36 poses ont été utilisés soit environ 750 clichés. Il s'agit de pellicules noir et blanc de sensibilité 400 Asa, exposées à l'aide d'un compact argentique Ricoh GR1 à exposition automatique, et muni d'un objectif grand angulaire de 28mm de focale. Ces détails ne sont pas sans importance: l'automatisme des réglages de l'obturateur, de la mise au point et de la vitesse de prise de vue, ainsi que la longueur de la focale ont rendu possible la prise de vue "au jugé", c'est à dire sans visée directe des personnes.

Cette manière de faire correspond à un choix: saisir "sur le vif" des personnes, des interactions, des groupes, avec une profondeur de champ (et donc de netteté) maximum. La méthode est celle de la déambulation lente dans le flux des clients du marché, dans sa partie populaire, et de la prise de vue sans visée directe. Sans but clairement énoncé d'emblée, la démarche a peu à peu construit un objet: une série de portraits individuels et de groupes de personnes de catégories populaires sur une partie du marché, lieu de la vie quotidienne dominicale dans un milieu urbain. Ces partis pris de méthode, qu'on pourrait appeler d'"attention flottante" combinée avec la technique photographique particulière déjà décrite, induit certaines caractéristiques du corpus ainsi constitué, qu'il est nécessaire de discuter en trois points.

Le premier point est celui du moment choisi pour la prise de vue: pourquoi appuyer sur le déclencheur à tel moment plutôt qu'à tel autre? Pourquoi photographier telle

personne ou telle situation plutôt que telle autre? De quel souci s'agit-il? La réponse réside dans la démarche adoptée: celle de la réalisation de clichés par un photographe imprégné d'une double culture sociologique et photographique, toutes deux anciennes et constantes. Il s'agit de la mise en œuvre de cette double culture, de façon spontanée mais dans une démarche insistante, qui s'est étalée sur trois ans et une dizaine de séances (une matinée à chaque fois) de prise de vue. Il ne s'agit donc pas d'un travail systématique de traitement d'une population dont le sociologue aurait établi une typologie précise, des catégories d'analyse préalables, et qui aurait permis de construire, par exemple, une série de portraits posés de personnes alors considérées comme significatives ou représentatives des catégories construites *a priori*. Guidé par une curiosité de sociologue, il s'agit plutôt d'un travail sur un temps long et discontinu, de portraits spontanés, réalisés selon l'intuition et la construction de l' "instant décisif", qui s'efforce de saisir une apparence corporelle, une attitude, un comportement, parfois une interaction. La démarche gagne ainsi en possibilités de découverte d'éléments de la réalité sociale et de connaissances fugaces qu'une démarche plus classique et plus statique aurait sans doute manquées¹. C'est dire que la démarche suppose que l'on n'ait pas à l'esprit une théorie à illustrer et des hypothèses que les clichés viendraient confirmer. Le travail de prise de vue se présente donc comme le résultat d'un regard de photographe sans la détermination forte des préoccupations d'enquête.

Le deuxième point est celui du travail de "post-production", c'est à dire du tirage, du recadrage et du choix des photographies présentées. En photographie argentique, le développement donne généralement lieu au tirage de "planches contacts", puis d' "épreuves de lecture", qui permettent de voir les clichés positifs en taille plus grande que celle du négatif. C'est à partir de ces épreuves que se fait un premier choix des photographies, en privilégiant trois qualités inséparables: technique, documentaire et esthétique.

Mais ce n'est pas tout: la post-production veut dire ici recadrage des photographies. Prises avec un grand angulaire pour saisir un champ large de la réalité, les photographies ont saisi ce qui fait le centre de la curiosité documentaire de l'opérateur,

¹ Sans que les photographies réalisées par Walker Evans dans le métro de New York aient directement inspirées cette série, la démarche adoptée pour la réaliser présente avec la sienne une certaine (et très modeste) parenté.

mais aussi bon nombre d'éléments qu'on pourrait appeler "parasites" en tant qu'ils n'intéressent que faiblement l'intention photographique et qu'ils ne présentent en eux-mêmes qu'un intérêt documentaire très limité. Le recadrage a donc consisté à éliminer les parties gauche et droite des clichés 24X36 pour ne conserver que la partie centrale en format carré. On a obtenu de cette façon une image centrée sur ce qui constitue un portrait ou une situation sur le vif, c'est à dire sur ce qui, dans le cliché et dans la démarche adoptée, représente ce que le commentaire sociologique se donne pour objet et comme matière à découverte.

Les trois photographies présentées maintenant sont accompagnées d'un commentaire analytique qui renvoie à quelques principes d'interprétation (exposés plus bas). Il commence toujours (*incipit*) par la perception dominante au premier regard, déterminée en grande partie par les caractéristiques plastiques de l'image, méthode qui renvoie à la nécessité de dire immédiatement l'orientation de l'interprétation, et la nécessité de mettre en jeu des correctifs. Puis s'y mêlent des éléments de description détaillée de la photographie (détails ou indices significatifs), en s'efforçant de lier ces éléments descriptifs à la structure de l'image et aux données techniques de la prise de vue. On y signale autant que faire se peut des références et des éléments de connaissance sociologique des milieux populaires.

4. Une interprétation du corpus: objectivation de l'image par le commentaire analytique

Pour traiter sociologiquement ce corpus de 750 clichés, on posera que l'image photographique est une construction sociale et une construction plastique. A ces deux titres, la photographie qui intéresse la sociologie présente la triple caractéristique de porter du sens par sa composition, de donner à voir un ensemble d'indices sociologiquement significatifs et de constituer ces indices en "tableau de pensée", ce qu'on appellera modèle visuel.

Cette troisième partie posera l'hypothèse de l'existence, au cœur même de la photographie des sociologues, d'une pensée visuelle, produite par la mémoire et la perception ainsi que par la connaissance sociologique. Cette hypothèse est de nature à

bousculer quelques principes méthodologiques et épistémologiques sur lesquels repose la tradition sociologique. Le commentaire analytique s'efforce d'ordonner ces exigences pour chaque photographie du corpus.

4.1. Photographie n. 1

L'impression première qu'on retire de cette photographie est celle d'une femme des classes populaires qui semble porter sur elle les stigmates d'une vie pauvre et difficile.



L'impression est peut-être fournie par la position du photographe: la contre plongée, on le sait, accentue la sensation de domination du personnage ou de la situation. Mais cela possède un pouvoir explicatif limité, tant les détails de la photographie s'inscrivent

en faux par rapport à la domination. Est-ce parce que l'axe optique se trouve à la hauteur de la poitrine du personnage? Toujours est-il que cette partie du corps attire immédiatement l'attention. Et l'on peut dire que cette attention ne doit rien à ce qui pourrait passer pour un attribut de séduction.

La corpulence, les variations de ligne du vêtement soulignent ce que dit Richard Hoggart (1991) des femmes du milieu populaire: passé un certain âge, le souci de séduction s'efface pour laisser la place à des préoccupations d'entretien de la famille et du foyer. Le souci de soi, l'entretien du corps, la question du poids et de la silhouette passe au second plan. Ce premier regard donne à voir immédiatement cette transformation.

On observe presque aussitôt que le visage vient corroborer la première observation: les plis de la bouche et des joues, les cheveux gris rejetés en arrière, les rides du front et du cou parlent de la vie difficile que laissait supposer la première observation. Bien plus, elle la renforce: le portrait est comme idéal typique des femmes dont parlent Richard Hoggart et Olivier Schwartz (2002) tout à la fois. On pense au vêtement: il correspond ici à une fonction élémentaire de couverture du corps, sans souci d'élégance. On pense à l'alimentation: dans les milieux populaires, on privilégie les plats dont on est sûr qu'ils "tiennent au corps" grâce aux principes nutritifs les plus aptes à soutenir un travail physique intense, et qui sont autant de facteurs de prise de poids. Même si le chômage touche durement la région et la ville de Caen, les habitudes alimentaires et les schémas culturels qui sous tendent le travail physiquement consommateur d'énergie continuent de servir de principes conducteurs de l'alimentation. Il peut tout autant s'agir d'une extension de ces principes aux goûts fabriqués des sodas, sucreries, fast-food, frites, et plats tout préparés.

On observe enfin un autre trait: l'absence de marques de vieillissement des bras du personnage, comme si l'âge avait laissé des traces inégales sur les parties différentes du corps, accentuant la corpulence, marquant le visage, mais n'occasionnant pas de plis sur les bras et les épaules. Autant de signes pouvant sembler contradictoires, mais qui tracent le portrait spécifique d'une femme de milieu populaire portant sur le corps les éléments des conditions matérielles et psychologiques d'une vie marquée par une position et une histoire sociales qui l'ont amenée sur le marché de Caen.

Mais ce n'est pas tout, parce que d'autres personnages apparaissent sur la photographie comme en contre point: un enfant en bas à gauche, une autre femme à gauche également, et une deuxième femme à droite. Si l'on ne peut, de cette dernière, dire grand chose (elle a simplement un regard sérieux sur le hors champ), on peut voir que le visage de l'autre femme semble aussi marqué que celui du personnage principal, bien qu'elle montre un souci de soi plus présent, dans une coiffure plus recherchée.

Le personnage le plus énigmatique, à gauche, baisse la tête. Fils de la femme au vêtement rayé? Il n'est pas en tout cas son petit-fils: comme on l'a déjà fait remarquer, cette femme n'est pas aussi âgée qu'il y paraît dans un premier temps. L'enfant, en tout cas, possède la présence forte d'un personnage secondaire qui souligne et renforce par son attitude et son apparence, les traits du personnage principal. Tête baissée, il met en relief la tête haute; de petite taille, il le fait grandir; d'apparence résignée, il lui donne un certaine dignité ; abattu, il lui donne une allure de courage dans l'adversité qui ne manque pas de grandeur.

4.2. Photographie n. 2

Au contraire de bien des femmes rencontrées et photographiées sur le marché, ici la mise est stricte. La démarche semble décidée, la bouche pincée, le regard précis et comme impérieux.

Le vêtement, manteau ou imperméable, bien coupé, fermé jusqu'en haut sur un foulard noué indique un souci de l'ordre vestimentaire et un certain goût. Le col est rangé soigneusement. Les cheveux blanchis par l'âge sont rejetés en arrière avec simplicité, à l'exception d'une petite mèche, qui couronne le front.

Plusieurs signes sont là, d'une distinction qu'on observe d'autant plus facilement que les deux personnes qui encadrent le personnage principal en constituent comme l'exact contrepoint. A droite, une femme plus jeune et regardant en sens inverse des regards des deux autres personnes, porte un vêtement ouvert sur un col relevé avec une certaine négligence, mais sans ostentation. Le visage est plus doux, la démarche semble bien plus nonchalante. A gauche, un homme à la forte corpulence n'affecte en rien la présence résolue de la femme du milieu. Bonnet familial sur la tête, il offre une apparence massive et comme un fond à l'épaule qui s'avance derrière lui et le dépasse



L'image tout entière, est structurée de gauche à droite par la diagonale des épaules, et de haut en bas par la fermeture du manteau central dont les deux boutons marquent les étapes de la lecture qui conduit au centre même de la photographie. Là, l'ensemble col fermé/foulard noué/bouton rond semble distribuer le sens de l'image selon une forme étoilée. Il ne reste plus à la tête du personnage principal que de se poser sur cette forme, socialement en accord avec elle pour offrir au regard un portrait sociologiquement significatif d'une fraction de clientèle sans doute plus aisée que d'autres, sans pour autant présenter une allure marginale ou provoquante.

3.3. Photographie n. 3

On se rend compte immédiatement qu'il s'agit d'un photographe amateur. Un professionnel porterait son appareil sous le bras ou bien la sangle autour du cou. Dans les deux cas, la sangle serait courte, de telle façon que l'appareil, sur la poitrine, soit immédiatement disponible, par un mouvement bref et court vers l'œil, ou bien soit discrètement dissimulé aux regards. Là, le personnage le porte dans la main gauche, bras replié, sangle longue; on suppose alors que, pour lui, la question de la brièveté de la prise de vue et/ou celle de la discrétion ne se pose pas. D'autant que la main droite, posée sur la nuque, s'inscrit en contradiction avec la concentration de mise chez les chasseurs d'images.



Assez pathétique, il exprime une sorte de désarroi: est-ce devant un “confrère” en photographie? Et qui s’étonne devant une démarche aussi contraire à la sienne? Les traits sont fortement marqués: les rides accumulées au coin de la bouche, sur les joues, sous les yeux, sur le front, encadrées par deux oreilles de taille remarquable, dessinent un visage qu’on peut qualifier de “usé” par la vie, et que l’âge paraît avoir souligné particulièrement. Le visage, dit Giddens (1987, 116) «est la région dominante du corps dans laquelle sont gravés les enchevêtrements complexes de l’expérience, du sentiment et de l’intention».

Le vêtement, veste et pantalon sans élégance, annonce une existence modeste et peut-être solitaire, où le marché représente une sortie, voire un loisir du dimanche matin, un moment où s’offrira peut-être l’occasion d’un cliché ou d’une rencontre.

On ne voit pas l’horizon au fond de la photographie, mais l’ensemble est penché – la position de l’appareil à la prise de vue est ici respectée – accentuant une sorte de déséquilibre de la scène et des personnages secondaires. Par ailleurs, à gauche et à droite, les scènes saisies par le cliché se trouvent loin du personnage, comme si tout le monde lui tournait le dos ou s’éloignait de lui, mettant en relief la solitude de l’homme. Et la contre plongée accentue paradoxalement l’impression d’isolement, en plaçant la tête et les épaules sur fond d’un ciel à peine habité par une construction impersonnelle et un sommet d’arbre sans feuilles.

5. Conclusion

Dans ces photographies, les personnages sont saisis sans qu’ils aient le temps ou la volonté d’ajuster une apparence ou un comportement particuliers dans la brève interaction avec le photographe. Les personnes y sont fidèles à elles-mêmes. On est entre soi. On est conforme à son habitus, à son *hexis* corporelle. Et les formes revêtues par les scènes, les détails révélés par les photographies offrent à la vue et à l’analyse autant de signes et d’indices qui permettent de conduire une première analyse, de constituer des types présentant les traits d’apparence et de comportement d’un milieu social à un moment donné.

Une impression de solitude et de tristesse, de pauvreté et de désarroi, revient avec insistance, que les corps disent autant que les vêtements, et que les études sociologiques citées présentent peu. S'il y avait un élément caractéristique des milieux populaires à dégager, à titre de donnée d'enquête ou d'hypothèse, ce serait certainement celui-là, qui n'apparaît pas nécessairement avec autant de netteté et de force dans les références scientifiques que nous avons citées. Le bassin d'emploi de la ville est particulièrement sinistré et la construction d'un avenir n'y est pas de mise dans les milieux qui fréquentent le marché de Caen dans sa partie populaire. Il faudrait y ajouter aussitôt que la photographie montre une certaine dignité voire une certaine souveraineté des personnes, très éloignée des représentations dominantes² que l'examen attentif et minutieux des images permet de mettre en relief. Tout l'intérêt de la photographie dans la démarche inductive/analytique apparaît dans ce que certains détails conduisent de cette façon à composer un "tableau de pensée" remettant en cause des données qui semblaient bien établies par la sociologie "classique", fournissant des ébauches d'hypothèses pour la poursuite de la recherche.

Le recours à l'image, pour innovant qu'il soit, ne constitue pas pour autant un recours méthodologique innocent. Les techniques et les pièges de l'analyse des entretiens ou des observations ainsi que ceux qui entourent la confection des tableaux statistiques font partie de l'enseignement et de l'habitus scientifique des chercheurs en sociologie. Ce n'est pas encore le cas, en France en tout cas, pour l'image photographique, dont les principes et les méthodologies de description, d'analyse et d'interprétation n'en sont qu'aux balbutiements, malgré les réussites évidentes déjà signalées.

S'essayant à élaborer une méthodologie spécifique, cette contribution s'est ainsi construite sur le parti pris de maintenir constamment les deux fils de l'empirisme des données photographiques saisies dans une forme esthétique et celui des références théoriques de la sociologie. Mais, quoique la prise de vue repose sur le principe de la démarche inductive, la culture sociologique occupe une place prépondérante: c'est elle

² Un ouvrage récent apporte sur ce point un éclairage intéressant: Paugam S. et alii (2017), *Ce que les riches pensent des pauvres*, Paris, Le Seuil.

qui décide *in fine* du sens des détails, de celui de la composition, c'est elle qui permet de dégager ce que le cliché peut apporter en termes de connaissances dans le champ couvert par la photographie.

L'ensemble photographie/commentaire est donc l'aboutissement d'un rapprochement et d'une confrontation qu'on veut féconde entre compétence et culture sociologiques d'une part, culture aiguisée du regard, d'autre part. Ce processus ne cesse pas pour autant d'être problématique puisqu'il repose sur l'hypothèse de la double capacité du sociologue-photographe de penser la signification d'une image dans l'immédiateté de la perception et de la prise de vue, et d'objectiver, par le commentaire analytique, les données qu'il a lui-même recueillies au cours de son travail de photographe.

L'hypothèse, en d'autres termes, est celle de l'existence d'une sensation (la perception immédiate d'une forme photographique – indices, composition, cadre) telle que la pensée conceptuelle l'accompagne sans attendre que l'intelligence ou la raison lui donne un ordre chargé de sens conceptuel. C'est l'hypothèse de la pensée visuelle, de la coïncidence du percept et du concept (Arnheim 1997).

Cela ne va pas de soi parce que le commentaire analytique suppose qu'on remette en question le paradigme dominant en sociologie, qui veut que le regard soit de l'ordre de la sensation, synonyme de confusion, de pure subjectivité; et qu'on admette qu'il possède une réelle capacité de conceptualisation immédiate, venant d'une culture sociologique fortement intériorisée. Il faut en d'autres termes admettre qu'il existe un "regard savant", capable de produire des connaissances à l'instar de tout acte d'observation en méthodologie sociologique.

Cela ne va pas de soi, enfin, parce que c'est admettre que la sociologie visuelle peut et doit occuper une place décisive dans les sciences humaines et sociales, dans une société où l'image est devenue un système de perception et d'intelligence scientifiques, où l'image est devenue forme de pensée, par la force des choses.

Bibliographie

- Achutti, L. (2004), *L'homme sur la photo. Manuel de photoethnologie*, Paris, Téraèdre.
Arnheim, R. (1997), *La pensée visuelle*, Paris, Champs-Flammarion.

- Assegond, C. (2012), "Les débuts de la photographie du travail usinier: production, représentations, usages", dans Géhin, J.P. et Stevens, H. (dir.), *Images du travail, travail des images*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 87-100.
- Bastide, R. (1997), (1977), *Art et société*, Paris, L'Harmattan.
- Becker, H.S. (2007), *Les photographies disent-elles la vérité?*, dans «Ethnologie française», n. 1, pp. 33-43.
- Bourdieu, P. (dir.) (1965), *Un art moyen. Les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P., postface à Panofsky, E. (1992), *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (2003), *Images d'Algérie. Une affinité élective*, Arles, Actes Sud.
- Cardi, F. (2015), *Une méthode inductive en sociologie visuelle: le commentaire analytique*, dans «Approches inductives», vol. 2, n. 2, Université du Québec, doi: 10.7202/1032607ar.
- Cardi, F. (2014), *Dominations à l'école: la photographie comme point de vue et comme donnée pour la recherche*, dans «Ethnographiques.org», n. 29.
- Cardi, F. (2014), *Pour une sociologie de la pêche en haute mer: Anita Conti et Jean Gaumy, photographes*, dans «La nouvelle revue du travail», n. 5.
- Cardi F. (2013), *Alexander Rodtchenko et Boris Ignatovitch: une idéologie visuelle du travail*, dans «La nouvelle revue du travail», n. 3.
- Cardi, F. (2012), «Le collectif 'Tendance floue' comme espace social de production photographique, entre crise économique et utopie collective», Communication au colloque Université: espace de création, Grenoble, Actes à paraître.
- Cardi, F. (2008), "Un impensé ordinaire de la 'création photographique': sa matérialité", in Gaudez, F. (dir.), *Les arts moyens aujourd'hui*, tome 2, Paris, L'Harmattan, pp. 215-231.
- Conord, S. (2007), *Usages et fonctions de la photographie*, dans «Ethnologie française», n. 1, pp. 11-23.
- Conord, S. (2002), *Le choix de l'image en anthropologie: qu'est-ce qu'une 'bonne' photographie?*, dans «Ethnographiques.org», n. 1 - <http://www.ethnographiques.org/2002/Conord.html>.

- Eckert, H. (2012), “Le chapardeur d’images (ou comment lire les images après les avoir dérobées?)”, dans Géhin J.P. et Stevens H. (dir.), *Images du travail, travail des images*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 301-312.
- Gervereau, L. (2012), *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte.
- Giddens, A. (1987), *La constitution de la société*, Paris, Puf.
- Goody, J. (1979), *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris, Éditions de Minuit.
- Hoggart, R. (1991), *La culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit.
- Laulan, A-M. (1981), “Pour une approche anthologique des medias: le sociologue et les photographes”, dans Laulan A-M. et Terrenoire J-P. (1980-1981), *Sociologie de l’image*, cahier n.1, Centre d’études sociologiques/Cnrs.
- Levi-Strauss, C. (1994), *Saudades do Brasil*, Paris, Plon.
- Maresca, S. (2007), *Photographes et ethnologues*, dans «Ethnologie française», 2007, n. 1, pp. 61-69.
- Panofsky, E. (2002), *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit.
- Papinot, C. (2012), “L’image comme outil ordinaire dans la démarche de la recherche en sciences sociales”, dans Gehin, J-P et Stevens, H. (dir.), *Images du travail, travail des images*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 225-230.
- Piette, A. (2007), Fondements épistémologiques de la photographie, *Ethnologie française*, n. 1, pp. 23-29.
- Plécy, A. (1975), (1962), (1968), *La photo, art et langage*, Paris, Marabout Université.
- Rouillé, A. (1984), *Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire*, dans «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 54, pp. 32-43.
- Rouillé, A. (1982), *Déterminations sociales des formes photographiques*, in *L’acte photographique. Colloque de la Sorbonne*, dans «Les Cahiers de la Photographie», n. 8, Paris, Paris-Audiovisuel/Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris.
- Serges, D. (2012), “Ni vues ni connues: portraits photographiques des travailleuses brésiliennes du secteur informel en Guyane”, dans Géhin, J.P. et Stevens, H. (dir.), *Images du travail, travail des images*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 281-290.

Schwartz, O. (2002), *Le monde privé des ouvriers*, Paris, Presses universitaires de France.

Tillion, G. (2001), *L'algérie aurésienne*, Paris, La martinière, Perrin.

Quand la photographie fait émerger la valeur morale du travail hors de l'in/vu

Christian Guinchard, Simon Calla* et Yves Petit***

*Université de Bourgogne Franche-Comté

**photographe professionnel

1. Introduction

La démarche de sociologie visuelle que nous présentons ici se situe à l'interface de deux préoccupations. La première, empruntant certains concepts à la phénoménologie et à l'écologie de la perception, concerne les conditions sociales de visibilité des formes et des couleurs de l'espace urbain. La seconde, en radicalisant la notion d' «inattention civile», s'intéresse aux jugements qualifiant les personnes et les objets qui peuplent l'espace public. Ce sont donc des “questions esthétiques” (au sens étymologique du terme) et des “interrogations morales” que nous avons associées dans un questionnement concernant le point de vue que les passants portent sur la ville.

Travaillant depuis plusieurs années sur le surgissement de certains objets dans le paysage urbain (Guinchard 2005 et 2016; Guinchard, Havard et Ogorzelec-Guinchard 2016), nous prenons appui sur la photographie pour mener nos recherches. En outre, nous avons eu l'occasion de poursuivre cette perspective d'investigation de 2014 à 2015 dans le cadre d'un “Appel à Projet Artistique” financé par l'Université de Franche-Comté.

Ce projet, intitulé *In/vu à Besançon?! Exercice de sociologie visuelle*, avait trois facettes. Nous cherchions d'abord à initier des étudiants inscrits en licence de sociologie à l'utilisation de la photographie comme outil d'enquête sociologique et d'exploration de l'espace urbain. Nous voulions ensuite porter notre attention sur les objets qu'ils choisissaient de viser avec leurs appareils lorsque nous leur demandions de prendre en

photo des formes et des couleurs qu'ils n'auraient pas remarquées avant cet exercice. Nous souhaitions enfin, sur la base d'une exposition dans l'espace public, étudier la manière dont certaines photos – résultant des prises de vues des étudiants – pouvaient (ou non) interpeller les passants et interroger la visibilité des composants du paysage urbain. Mais avant de détailler notre dispositif et les résultats auxquels celui-ci nous a conduit, il nous paraît nécessaire de revenir sur quelques acquis de notre travail antérieur.

Afin de faire comprendre notre projet, nous pouvons nous appuyer sur Descartes qui, dans une lettre du 5 mai 1631, invitait Guez de Balzac à le rejoindre à Amsterdam. Il exposait alors un point de vue sur la ville que nous nous permettons de livrer intégralement:

Je me vais promener tous les jours parmi la confusion d'un grand peuple, avec autant de liberté et de repos que vous sauriez le faire dans vos allées, et je n'y considère pas autrement les hommes que j'y vois que je ferais les arbres qui se rencontrent en vos forêts, ou les animaux qui y paissent. Le bruit même de leurs tracas n'interrompt pas plus mes rêveries que ferait celui de quelque ruisseau. Que si je fais quelquefois réflexion sur leurs actions, j'en reçois le même plaisir que vous feriez de voir les paysans qui cultivent vos campagnes; car je vois que tout leur travail sert à embellir le lieu de ma demeure et à faire que je n'y manque d'aucune chose (Descartes 1953, 942).

Ce discours sur la ville nous présente une attitude de promeneur, une sorte de regard de touriste avant l'heure, qui semble traverser les âges et s'exprime encore de nos jours, par exemple, dans le bel ouvrage que Sennett consacre à la perception des espaces urbains sous le titre *La conscience de l'œil* (2000). Nous le retrouvons aussi, formulé de manière ironique, dans la photographie d'un graph que nous donnons à voir ici (photo 1).



Photographie 1

On peut cependant penser, à partir de l’interpellation ironique de ce graph, que cette manière contemplative d’envisager le paysage urbain n’est pas celle des passants “ordinaires” qui circulent quotidiennement dans leur ville pour y faire leurs emplettes, se rendre au travail ou rejoindre leurs amis au café...

À cet égard, la phénoménologie – et plus particulièrement l’existentialisme – rappelle que nous sommes généralement pré/occupés, rarement pleinement présents à l’ici/maintenant dans lequel nous nous trouvons.

La compréhension de notre perception des formes et des couleurs de la ville doit prendre en considération le «mode mineur» (Piette 2009) par lequel nous sommes tendus vers nos fins, déjà un peu ailleurs en même temps qu’ici – par exemple lorsque nous stationnons sous un abri dans l’attente du bus. De plus, comme le montre l’écologie de la perception, nous percevons d’abord et essentiellement des possibilités d’actions (Gibson 2014) et des ustensiles pré/visibles, plus ou moins fiables et commodes, que nous identifions surtout en vue d’autres fins qu’eux-mêmes, avec le but de nous conduire au-delà de l’ici/maintenant où nous nous trouvons. Comme nous le verrons plus loin, les résultats de cette enquête confirment que, sauf pour celui qui

s'arrête afin de le contempler, le décor urbain ne forme que l'arrière-plan transparent et transitoire de nos préoccupations.

Si telle que nous venons de la présenter, la vision ordinaire résulte de contraintes fonctionnelles (ne pas se heurter, trouver son chemin, etc.) ainsi que de l'orientation de notre attention, elle possède également une dimension interpersonnelle évidente. À ce propos, Goffman lui-même ne réduit pas les passants à ces "unités véhiculaires" qu'il décrit dans certains de ses textes (Goffman 1973). Les analyses subtiles qu'il consacre à l' "inattention civile" (Goffman 2013) dans *Comment se conduire dans les lieux publics* nous montrent que les passants doivent sans cesse gérer des questions de respect réciproque et de préséances. En effet, si les citoyens ne se rencontrent que dans des rôles codifiés et souvent rigides (Wirth 1984, 267), ils s'accordent néanmoins réciproquement une forme très particulière d'attention fondée sur «le droit à l'indifférence» (Goffman 2013, 76). Toute analyse concernant le point de vue des passants doit prendre en compte cette forme de reconnaissance minimale qui les oblige à baisser les yeux lorsqu'ils se croisent; «comme on met les codes à la place des phares» lorsqu'on conduit une voiture la nuit (*Ibidem*)».

Dans le prolongement de ces dernières remarques, nous avons pu montrer, à l'occasion d'une recherche sur la propreté des rues, qu'il ne convient pas d'accorder une attention explicite à certains objets – tels que les déchets qui jonchent parfois le sol des rues – afin de ne pas froisser les habitants et les passants (Guinchard 2016). Faut-il penser, à l'inverse, que certains des autres éléments qui composent le paysage urbain et qui nous entourent dans les espaces communs des rues ont une dignité et qu'il convient de leur accorder un type de respect particulier, comparable à celui que nous devons aux personnes? En témoigne, par exemple, le fait – à l'origine du présent projet – qu'un drapeau placé sur la façade d'un bâtiment n'est pas un simple chiffon, et qu'il appelle un type d'attention que notre travail d'enquête devrait nous aider à mieux comprendre.

Pourquoi telle porte est-elle digne d'attention "esthétique" et non telle autre? Est-ce en raison de sa beauté intrinsèque? Son ancienneté nous amène-t-elle à la distinguer? Le jeu de couleurs formé par des tuyaux en plastique rouge vif le long d'un mur beige est-il digne d'attirer notre regard? ...

2. Méthode

Pour mener cette enquête, nous avons mis en place un dispositif de “mise en vue” articulant deux moments dont l’enchaînement permettait de mieux comprendre les conditions de visibilité des éléments du paysage urbain.

2.1. *Déambulations dans le centre historique de Besançon*

Nous avons confié des appareils photos à des étudiants inscrits en deuxième année de licence de sociologie et avons organisé des déambulations dans “La boucle” formée par un méandre du Doubs, où se trouve le centre historique de Besançon. La consigne était simple: «vous devez vous balader, observer la ville, chercher des choses visibles qu’on ne prend pas forcément la peine de regarder, et les prendre en photo». Nous sommes partis de l’idée que la photographie est un artefact résultant d’un ensemble de décisions (vitesse d’obturation, ouverture du diaphragme, cadrage, etc.) formant une visée que le photographe nous propose de partager (Benovsky 2010). Lorsque nous regardons une photographie, l’objet visé ne nous est pas présenté tel que nous pourrions le saisir directement en lui-même, dans ce que la phénoménologie nomme une «donation originelle», mais tel qu’il est re/présenté par le photographe. À cet égard, on peut considérer que cette re/présentation est déjà un commentaire sur la chose et qu’elle ouvre sur d’autres commentaires. Dans cette perspective, l’exercice visait à donner une seconde chance d’apparition à certains éléments du paysage urbain grâce à la photographie. Nous cherchions à provoquer une «re/donation» d’éléments ordinairement *in/vus* (Marion 1996; 2015).

Pour les enseignants, il s’agissait d’observer les choix d’objets visés par les étudiants qui participaient à ce projet. Aussi, nous portions plutôt notre attention sur ce que les étudiants décidaient de “donner à voir”. Rompant avec le regard habituellement porté par eux sur leur propre ville et mis en situation de contemplation artificielle, ces derniers ont été engagés dans un dispositif d’enquête visant à nous permettre d’appréhender les critères de leurs choix. Nous nous demandions ce qui, pour eux, méritait d’être photographié – ou pas (Bourdieu 1965, 117).

Les photos qui ont été prises au cours de ces matinées de déambulations urbaines ont donc constitué notre premier matériel d'enquête. Mais nous avons également poussé l'expérience un peu plus loin.

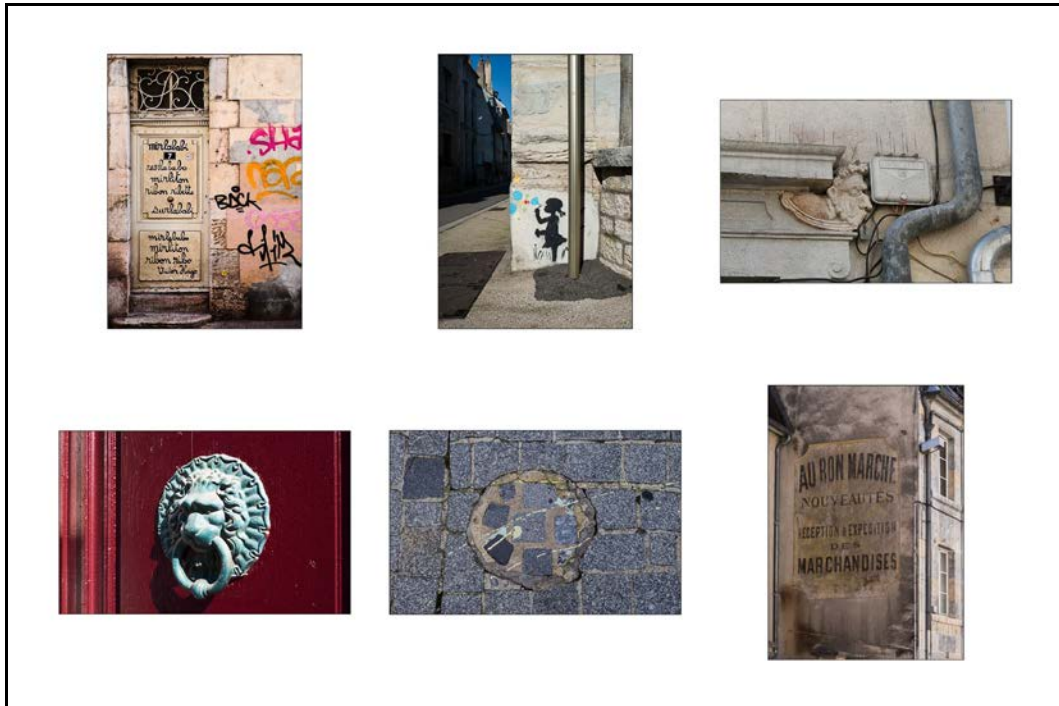
2.2. L'exposition dans les rues de la ville

Après avoir récolté plusieurs centaines de photographies prises par les étudiants, nous avons procédé à un travail de sélection retenant trente clichés que nous avons présentés sous de grands formats, dans trois sites de l'espace public bisontin (photo 2).



Photographie 2

Cette re/donation devait nous permettre d'interroger l'attitude des passants à l'égard des éléments du paysage urbain retenus par les étudiants. Nous avons donc conduit des entretiens devant les sites d'exposition en proposant aux personnes présentes de commenter les photographies qu'ils regardaient. Nous avons également réalisé des interviews fondées sur les commentaires d'une planche-contact conçue comme support d'entretiens (photo 3).



Photographie 3

Constatant que les étudiants souhaitent avant tout exposer des éléments “patrimonialisés” ou “patrimonialisables” comme des statues, de bas-reliefs ou des poignées de portes ouvragées (photos 4, 5 et 6) ou des expressions de *street art* (photo 7 et 8) nous voulions tester les réactions des passants à la présentation de formes et de couleurs moins explicitement “décoratives” et attachées à des objets identifiables et isolables: l’ombre d’un escalier sur un mur (photo 9) et des taches de couleurs sur des pavés (photo 10).



Photographie 4



Photographie 5



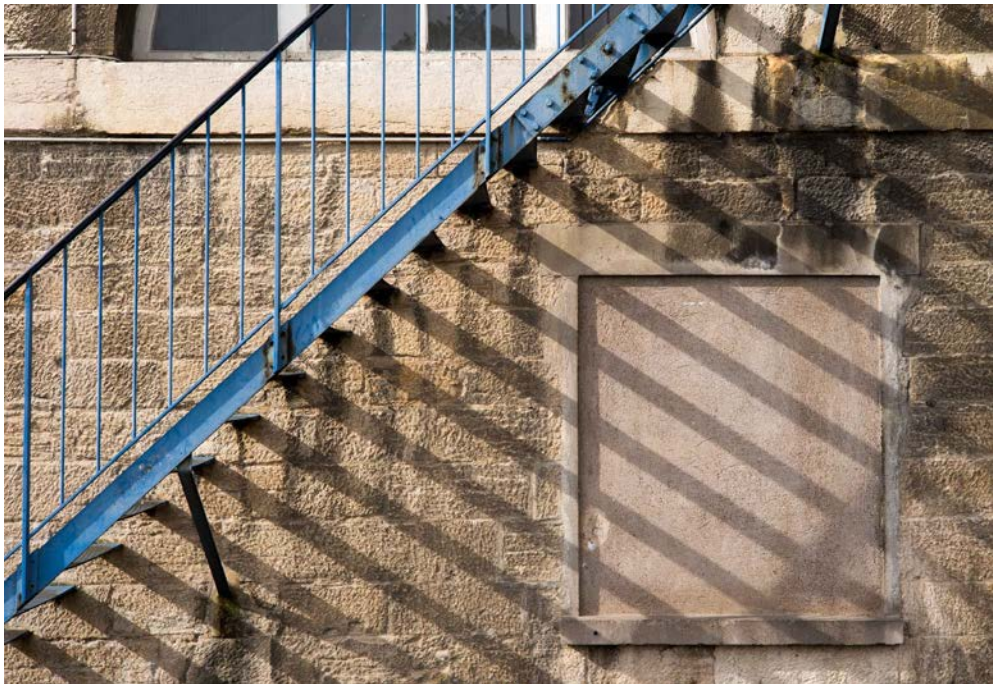
Photographie 6



Photographie 7



Photographie 8



Photographie 9



Photographie 10

Dans une perspective de «photo élicitation» (Harper 2002), il s’agissait ainsi de mettre en place une interpellation esthétique. Plus encore, en présentant nos photographies parmi celles des étudiants, nous souhaitions introduire des «breaching» (Garfinkel 2007), c’est-à-dire des dérangements appelant un travail de réparation ou d’explicitation faisant advenir à la parole l’arrière-fond de jugements (esthétiques, moraux, etc.) qui soutiennent le regard.

3. Résultats

3.1. Les visées photographiques des étudiants furent-elles l’expression du «goût barbare»?

Lors de la première phase de cette enquête, nous avons pu observer que les étudiants visaient presque exclusivement des éléments du paysage urbain que l’on pourrait qualifier de “patrimonialisables”. Ces éléments étaient de deux ordres. D’une part, ce qu’ils considéraient comme des “choses anciennes”: des statues, des poignées de porte

ouvragées, des fontaines (photo 4, 5 et 6); d'autre part, des "choses modernes" à l'instar de certaines œuvres de *street art* (photo 7 et 8).

Bas-reliefs représentant des visages, poignées de porte en forme de tête de lion... généralement, les étudiants photographiaient des éléments "figuratifs" du décor urbain qu'ils faisaient échapper à l'in/vu grâce à leurs visées photographiques. Identifiant des unités de sens déjà constituées et renvoyant à des référents reconnaissables (même s'il s'agissait de chimères et autres dragons), ils s'intéressaient à des détails décoratifs plus qu'à des vues d'ensemble. Lors de nos discussions, ces détails leurs semblaient "perdus" dans un brouillard perceptif et masqués par la survisibilité d'autres éléments de décor urbain tels que les enseignes ou les boîtiers électriques. Ces derniers objets, jugés trop visibles et souvent laids, leur paraissaient parasiter la perception en nous détournant de l'attention que nous pourrions (et devrions) accorder aux belles décorations.



Photographie 11

Au fil de nos déambulations, certaines qualités esthétiques de la ville se sont ainsi constituées pour les étudiants comme un ensemble de formes (généralement patrimoniales) masquées ou recouvertes par l'urbanisme, la publicité, les réseaux de fils électriques, etc. Il fallait les exhumer hors de l'in/vu grâce à un effort d'attention. Il nous incombait ensuite d'en faire partager la découverte en les donnant à voir. Ainsi, par exemple, véritablement "découverts" par les enseignants et les étudiants lors de nos déambulations, des bas-reliefs recouverts de poussière, dénaturés par des installations électriques, ont mobilisé notre attention dans plusieurs discussions. Nous avons même été conduits à faire de leur photographie l'emblème de notre exposition.

Cependant, toutes les formes et les couleurs de la ville n'échappent pas à ce recouvrement. En effet, malgré leur volonté de construire un point de vue esthétique sur la ville, nous avons également pu relever que les étudiants avaient souvent tendance à négliger certaines formes non attachées à des décorations identifiables que l'on pourrait qualifier de "non patrimonialisables". Faut-il penser que, de leur point de vue, les sensations pures, liées aux formes et aux couleurs ne mériteraient donc elles pas qu'on s'y arrête pour les éprouver en elles-mêmes?

Ces premiers constats concernant les visées photographiques réalisées par les étudiants nous ont amenés à nous demander si, à l'inverse du "goût pur" des formes valorisées pour elles-mêmes, nous n'étions pas en présence d'une expression du "goût barbare" (subordonnant la forme à la fonction, préférant la manière à la matière et privilégiant de belles représentations de belles choses) tel qu'il a été décrit par Kant et sociologiquement analysé par Bourdieu (1979).

Pour tester cette hypothèse, nous avons incorporé deux photographies prises par nous-mêmes à celles que nous avons sélectionnées avec les étudiants pour l'exposition. Conscients du risque de renforcer une distinction entre le goût des étudiants et ceux des enseignants, nous proposons cependant d'introduire des dérangements appelant l'explicitation des valeurs qui soutiennent la perception visuelle de l'espace urbain.

3.2. L'exposition fut-elle l'occasion d'exprimer un jugement moral sur les traces du travail?

Durant la seconde phase de notre enquête, dès nos premiers entretiens, nous avons pu confirmer l'indifférence des passants ordinaires à l'égard des caractéristiques "esthétiques" de l'environnement urbain. En nous référant au texte de Descartes que nous évoquions plus haut, on pourrait dire que leur attitude est caractérisée par une "absence de point vue". C'est, par exemple, ce que nous constatons avec les propos d'une coiffeuse qui travaille depuis plus de trente ans dans le centre-ville de Besançon: «Quand on va au Monoprix faire ses courses on pense pas à regarder des choses comme ça. Mais là, comme vous me les montrez, je me dis que finalement on connaît pas si bien que ça la ville où on habite». Il importe de noter que cette attitude devant le paysage urbain ne s'est pas seulement exprimée lors des entretiens mais s'est confirmée à de nombreuses occasions; par exemple lors de discussions informelles avec des passants au moment de l'accrochage des photographies.

Aussi, l'exposition a été perçue par de nombreux passants comme une possibilité d'évaluer leur connaissance de la ville ou encore un moyen de la découvrir ou même de la re/découvrir. Un agent de sécurité dans les transports en commun nous confiait: «Je me déplace tous les jours dans la ville, mais franchement, la plupart des photos que vous montrez, je ne vois pas où vous les avez prises. On croit qu'on connaît sa ville mais en fait on la connaît pas si bien que ça. Moi, quand il y a des expositions, des choses comme ça dans la rue, en général je prends le temps de jeter un œil. Mais bon, ailleurs je ne passe pas de temps à regarder, je veux dire à regarder pour regarder, comme là pour ces photos». Notons au passage qu'à plusieurs reprises, on nous a reproché de ne pas avoir indiqué, en marge des panneaux, où se trouvait telle porte, telle sculpture...

Les étudiants puis les passants reconnaissent des éléments du paysage qui sont pré/visibles. Ce sont comme des évidences disponibles dans l'environnement urbain, en quelque sorte toujours déjà prêtes à être vues, mais oubliées ou négligées en raison de notre distraction. Il ne faut qu'un effort d'attention pour dissiper le brouillard perceptif où nos préoccupations quotidiennes les tiennent et pour qu'elles s'intègrent pleinement à un point de vue sur la ville.

Les deux photographies que nous avons ajoutées à celles initialement choisies par les étudiants ont produit des effets de ruptures des attentes et ont suscité un processus d'explicitations des «allant de soi» tels que nous l'attendions. Nous avons ainsi recueilli "un discours mêlant la morale et l'esthétique" à propos d'éléments jugés indignes d'être montrés. Condamnation esthétique et disqualification morale sont particulièrement flagrantes chez l'épouse d'un artisan à propos de la photographie des tâches de couleurs sur des pavés (photo 10): «Alors ça franchement, c'est n'importe quoi, c'est poubelle, ça m'horripile. Si tu te mets à regarder des choses comme ça t'en vois partout et ça n'a pas de fin. Tu regardes la photo comme si c'était un tableau, mais franchement, cette chose ne vaut pas un regard. Moi je regarde l'architecture, la décoration, mais cette chose là, ça n'est rien. Y jouent pour faire de l'art mais ça n'est pas de l'art parce que ce n'est pas réfléchi».

Cette expression viscérale de colère associe certaines des principales remarques que nous avons recueillies en réaction aux deux breachings introduits dans l'exposition. On retiendra d'abord que l'attention aux formes pures, proposée par deux photographies faisant remonter à la vue des formes fugaces (un jeu d'ombre) et peu attachées à des objets prédéfinis (des taches colorées sur des pavés) ouvre sur un infini de perceptions qui peuvent excéder notre capacité à trouver un ordre dans l'environnement urbain. En elles-mêmes, les formes pures ne sont "rien", elles ne méritent pas un regard, il faut les jeter à la poubelle comme des déchets. C'est seulement la visée du photographe, choisissant éventuellement de les donner à voir et les faisant ainsi émerger du fond indifférencié des sensations, qui peut les rendre dignes d'attention.

Émergeant de ce fond chaotique, l'art mérite d'être vu car il est réfléchi et donc intentionnel. En fait, ce sont des "œuvres" produites intentionnellement, qui méritent de sortir de l'in/vu. En elles s'exprime l'intention et le travail des individus façonnant le paysage urbain. Les passants interrogés à l'occasion de l'exposition voient dans ces œuvres un appel au respect du travail de ceux qui les ont produites. On retiendra, à cet égard, ce que nous affirmait un artisan: «En regardant tout ça, je pense à ceux qui ont fait ça, qui ont pris le temps de le faire pour qu'on puisse le voir comme ça et qui ont fait attention aux détails et tout ça. Je trouve normal qu'on fasse plus attention. C'est un peu aussi faire attention à eux». C'est la patience et le savoir-faire des travailleurs qui

méritent notre attention et doivent être reconnus. Ainsi, la perception des choses photographiées et exposées repose-t-elle sur des critères moraux de reconnaissance des intentions ainsi que du travail, plus que sur une estimation des qualités purement esthétiques.

4. Conclusion

L'expérimentation que nous avons réalisée confirme que, durant nos déambulations quotidiennes, nous n'envisageons pas le paysage urbain à la manière dont le faisait Descartes lorsqu'il invitait Guez de Balzac à le rejoindre à Amsterdam. En effet, pour celui qui s'y affine tous les jours, la ville n'est pas un réservoir inépuisable d'expériences esthétiques inédites qu'il suffirait d'actualiser. Elle présente au contraire un paysage convenable (dans le sens où il se compose de choses qui conviennent les unes aux autres). En témoigne le fait que ce qui émerge hors de l'in/vu quand on invite les citoyens à déployer leur attention relève essentiellement de la décoration. Les éléments visés par les étudiants, puis retenant l'attention des passants lors de l'exposition, sont intégrés au spectacle de la ville de manière à ce que le regard ne s'y attarde pas. Avec Gadamer, on pourrait dire qu'ils s'y attachent et l'accompagnent sans s'y faire remarquer (Gadamer 1996, 177-178). Partant de là, on peut sans doute dire qu'en les photographiant, puis en les exposant, les étudiants ont artificiellement détaché et isolé ces choses ordinairement intégrées dans le décor urbain. On comprendra que, dans un premier temps, leurs clichés nous aient parus fortement pré/visibles. Ces choses, dignes d'être vues, méritant même, pour certaines d'entre elles, de s'intégrer à notre patrimoine, devaient être mise au jour et offertes à l'attention des passants. La plupart des étudiants et la majorité des passants voyaient là un moyen d'enrichir leurs rapports à leur ville.

Dans un second temps, pendant l'exposition, les deux photographies que nous proposons afin de provoquer une rupture avec ce point de vue, nous ont permis de comprendre que les éléments qui étaient jugés dignes d'être vus relevaient moins de la constitution d'un patrimoine (actuel ou potentiel) que de la reconnaissance d'un travail et d'un savoir-faire. En effet, la condamnation des formes sans intentions – présentées

par une ombre et des taches de couleur sur un fond de pavés – nous permettait de comprendre que si tel haut-relief surmontant une fontaine ou tel chasse-moyeux en forme de dragon pouvait légitimement appeler l’attention, c’était en raison de son caractère “ouvragé”. Ce sont des qualités de travailleur (patience, intelligence, tour de main, etc.) qu’identifiaient, reconnaissaient et jugeaient dignes d’attention les étudiants et les passants. Ainsi, leur point de vue repose sur une projection spéculaire qu’avait bien identifiée Proudhon lorsqu’il écrivait: «L’homme se cherche dans toutes ses œuvres d’art; son but est toujours son moi, sa personnalité. Il se retrouve aussi bien dans le paysage que dans sa propre effigie (Proudhon 2002, 26)». Plus que l’opposition du contenu et de la forme qui séparerait le “goût pur” du “goût barbare”, c’est la reconnaissance de l’intention, des savoir-faire et de l’effort du travailleur, tels qu’ils s’expriment dans son ouvrage, qui fonde ce qui est digne d’être vu selon les passants ordinaires.

Bibliographie

- Benovsky, J. (2010), *Qu’est-ce qu’une photographie*, Paris, Vrin.
- Bourdieu, P. (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1965), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit.
- Descartes, R. (1953), *Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard.
- Gadamer, H. (1996), *Vérité et méthode*, Paris, Seuil.
- Garfinkel, H. (2007), *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, Puf.
- Gibson, J.-J. (2014), *Approche écologique de la perception visuelle*, Paris, Éditions Dehors.
- Goffman, E. (2013), *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l’organisation sociale des rassemblements*, Paris, Economica.
- Goffman, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne 2. Les relations en public*, Paris, Éditions de Minuit.

- Guinchard, C. (2016), *Observation photographique: disqualification et requalification de l'espace et des personnes*, dans «Espaces et sociétés», n. 164-165, pp. 67-84.
- Guinchard, C., Havard, J.-F. et Ogorzelec-Guinchard, L. (2015), “La propreté des rues sous le regard des autres, du chercheur et du photographe”, dans Mermet L. et Salles D. (dir.), *Environnement: la concertation apprivoisée, contestée, dépassée?*, Louvain la Neuve, De Boeck, pp. 339-357.
- Guinchard, C. (2005), “Intervisibilité en milieu urbain”, dans Bruston A. (dir.), *Des cultures et des villes. Mémoires au futur*, La Tour d'Aigues, L'aube, pp. 279-297.
- Harper, D. (2012), *Visual sociology*, London/New York, Routledge.
- Marion, J.-L. (2015), *Ce que nous voyons et ce qui apparaît*, Paris, Ina.
- Marion, J.-L. (1996), *La croisée du visible*, Paris, Puf.
- Piette, A. (2009), *Anthropologie existentielle*, Paris, Pétra.
- Proudhon, P.-J. (2002), *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Presses du réel.
- Sennett, R. (2000), *La conscience de l'œil. Urbanisme et société*, Paris, Les Éditions de la passion.
- Wirth, L. (1984), “Le phénomène urbain comme mode de vie”, dans *L'école de Chicago naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, pp. 255-281.

Donna Faber. *When sociology and photography meet*

by *Emanuela Abbatecola**

* University of Genoa, AG-AboutGender



1. Introduction

The year is 2010. The 36° *Fotogramma* Cultural Association, which for more than 30 years has brought together around it photographers (men and women) and photography lovers, suggest I build together a visual sociology project on women in so-called *male jobs*. I accept without hesitation, without imagining what and how many suggestions, stimuli and surprises we would encounter along the way.

Thus begins a very interesting adventure, during which we have the opportunity to learn about women, environments (truckers' conventions, just as for coal-mine, for example) and interesting stories through the tools at our disposal: the interview techniques of qualitative sociology (life stories) in my case; the camera, in the case of the male and female photographers¹. The idea is to combine the interviews with “set portraits”, i.e. photographs in environments with work clothes (if characterising).

Sociological research and photography have, however, not followed parallel paths, but have constantly intertwined, learning over time to know each other and to create mutually stimulating synergies and contamination.

I will try here to retrace this journey of ours, reasoning *a posteriori*, on the unexpected outcome (for me then a neophyte) of the encounter between photography and social research.

¹ Overall there are 20 life stories and photographs set in the workplace relative to 28 professional figures. The photos and the interviews were done in Italy between 2011 and 2013. The photos were taken and printed by the 36° *Fotogramma* cultural association in Genoa, www.36fotogramma.org. For further information about the project please visit the website <http://www.donnafaber.it>, available in English and Italian.

2. Self-reflection on a socio-photographic path

Reflecting *a posteriori* on a “non-standard” research path is an intriguing challenge that requires a considerable effort of deconstruction and re-thinking of the rules of the game. It means rebelling against embedded habits, getting rid of the constraints of “scientific rigour” (as conceived, of course), escaping from the many *must-be* that we internalise during our long years of apprenticeship in the field of academic research (distance, freedom from value judgement, neutrality, even formal expository rigour), diving into another dimension: that of getting involved thinking aloud about *how it went*. Reflexivity in a pure state, therefore, abandoning, for once, the worry of producing a text whose primary goal is to convince the so-called “scientific community” about the quality of research results.

Reflecting on the path taken is thereby liberating, but no less daunting. On the contrary. In some ways, customs are reassuring and rules orientate, indicate, suggest, facilitating order and stylistic choices. In breaking the rules, vice versa, the risk of initial disorientation is not to be underestimated. The classic discomfort of being faced with a blank page, you add questions with no immediate response: How do I begin? Will I be able to deconstruct and then reconstruct, placing my eye at the correct distance?

Where to start, then? Why not from the “end” (to be understood, of course, as temporary)?

November 2013. Genoa, Italy, Palazzo Ducale (Doges’ Palace). Donna Faber inauguration, socio-photographic exhibition of on women in male jobs and sexism². Two thousand visitors in less than three weeks. A success with the public, but above all a success, well beyond expectations, compared to the original goals: coming out from behind the often suffocating and self-referential walls of academy.

² The successive sites were Trento, Italy (November, 2014); University of Illinois at Chicago, US (August 2015); Castle of *San Giorgio Canavese*, Italy (June 2016); Foggia (March 2017).



Fig. 1 - Exhibition opening in Genoa, Italy



Fig. 2 – Exhibition opening in Genoa, Italy

Let's take a step back as if we were rewinding the reel of a film. 2008 is about to end and at the then Department of Anthropological Sciences of the University of Genoa (Disa now Disfor), we begin to come together to reason on whether to create a Visual Sociology Laboratory whose spirit may perhaps be summed up in some key words: experimenting; self-training; creativity; research. Research for new tools not only to understand social reality, but also – and perhaps, in the first phase, especially – to communicate, to reach a larger public, to reach environments in which a good part of the academic scientific production does not seem to be interested. Or perhaps it would be more correct to say that, the codes which academy usually uses to disseminate the results of its research, do not lend themselves to coming out of the circuits of “expert knowledge”. Cause or effect? Buraway (2005, 5) is perhaps right when he says that:

If our predecessors set out to change the world we have too often ended up conserving it [...] The original passion for social justice economic equality, human

rights, sustainable environment, political freedom or simply better world, that drew so many of us to sociology, is channelled into the pursuit of academic credentials.

If it is true that, in pursuit of more and more difficult academic careers, sociology has turned in on itself becoming more and more “elliptical and self-referential” (Sgritta 2013), perhaps it really is time to break down the walls and circulate knowledge in a perspective of public sociology. In this sense, we sociologists and members of the Laboratory, recognise ourselves in a sentence still from Buroway, not by chance cited in the manifesto drawn up in 2010:

We have spent a century building professional knowledge, translating common sense into science, so that now, we are more ready to embark on a systematic back-translation, taking knowledge back to those from whom it came, making public issues out of private troubles, and thus regenerating sociology’s moral fiber.

Back translation. How do we perform this translation? With what tools? Why not use images in a society of images?

This is the first point of our manifesto:

The visual as a storytelling language that gives form to knowledge produced through the essentially ethnographic investigative procedures of social science. The audio-visual media allow you to circulate research products to a wider public, placing cultural objects produced by the social sciences in the territory in which the challenge of cultural hegemony is now unfolding: the image in a society of images³.

Visual as a medium to operate this desired back translation. Visual as we initially imagined in terms of audio-visual. And so *Yo no me complico* was born, a documentary made by us, first and foremost, to understand visual sociology by passing through it.

The production of *Yo no me complico*, was really a moment of exciting experimentation, culminating in an equally exciting public restitution: a film jam-

³ (http://www.laboratoriosociologiavisuale.it/doc/MANIFESTO_lab%20soc%20vis.pdf).

packed with transversal individuals with regard to genders, generations, sexual orientations and level of activism in civil society. Which and how many of those people would have come to hear a traditional conference on the same themes?

Different and surprising was the debate that followed, in which – and perhaps, as we shall see, not by chance – some of the people who had already had a say in the video took part spontaneously.

Audio-visual as a medium. An effective medium, judging by the results of this first important collective experience. Audio-visual. And photography?

3. Photography and Sociology. A semi-unknown story of intertwined glances and destinies

One hardly thinks about the fact that photography and sociology were born in the same period of history (the second half of the nineteenth century) and share the same curiosity with regard to society. From this point of view, it is significant that, in the period 1896-1916, the *American Journal of Sociology* decided to publish a good 31 articles accompanied by photographs (Faccioli 2001).

However, apart from only the Chicago School, photography and sociology soon took different paths, each to follow its own aspirations: to become art, the former; to find recognition as a science, the latter, a young subject with badly concealed inferiority complexes with regard to “*real sciences*” (Faccioli and Harper 1999).

As Faccioli and Lo Sacco (2010, 54) write:

Verbal language speaks to our rational sphere, while visual language speaks to our emotional sphere.

Photography dialogues, then, with our emotional component. This makes it effective and immediate (Frisina 2013), but also suspect compared with a scientific community seeking accreditation.

The importance of the photographic medium, as an instrument for knowledge of reality, however, has never gone missing.

To witness this there is the formidable work carried out by the Farm Security Administration (Fsa) during the years of the great depression in the Usa, which set off a real and true programme of “documentary” photography. For this purpose, the American government took on photographers documenting the rural reality and the conditions of poverty of the families devastated by the economic crisis (among the most important photographers who took part in the project one recalls Dorothea Lange, Walker Evans and Gordon Parks).

But the true rebirth of visual aspects in sociology is to be placed (still in the Usa) in the socio-cultural context of the '60s and '70s, thanks to a renewed convergence of objectives between sociology and photojournalism, concerned with investigating the daily reality and striving to focus public attention on phenomena and themes such as poverty, marginality, social violence and racism. In particular, we recall the contributions of Diane Arbus and Robert Frank.

However, visual methods, still criticised in the '60s and '70s as they were considered too subjective, have started to be accepted only in post-modernity, remaining marginal in the academic world in the eighties and nineties, and finally gaining visibility and recognition starting from the 2000s (Frisina 2013).

4. Donna Faber: male jobs, sexism and other stereotypes

Female jobs. Male jobs. The labour market is genderised, but is it still sexist?

Sexism has become increasingly intangible, elusive, difficult to prove. One senses it, but one cannot catch it; it is experienced, but often it cannot be denounced. The marginalisation of women is certainly less blatant and widespread compared to only forty years ago, but because of this, perhaps, more dangerous and insidious. Sexism also permeates, therefore, the world of contemporary work, camouflaging itself silently within markets defined by borders that remain invisible to our eyes, at least until someone (male or female) challenges the rules (by choice, chance or necessity) crossing these borders.

What happens, then, to women who defy the symbolic order by crossing these borders that are just as invisible as persistent?

What does it mean to be a woman in jobs that society is so determined to think of and to represent as *masculine*? “Jobs for men”?

To try to answer these questions, we have chosen to give voice to women, interesting to our eyes, who have chosen to tell us about their efforts, the hurdles, the (too often) violence, but also their dreams, pride and passion. They did it with enthusiasm and generosity, giving us not only their thoughts and words, but also images ... theirs.

4.1. Photography as facilitator?

Perhaps only now, as I reason about the path *a posteriori*, do I realise how photographs facilitated access to the field and involvement in the project of the people we contacted.

Interviews can take place in neutral places, non-places (in the broadest sense). Indeed, in some cases it is desirable that this is done to ensure that the person feels “safe” and free to speak and tell us without interference. Without others overhearing or, more simply, knowing that the person is giving an interview. Qualitative research conducted through life stories, therefore, does not necessarily imply that “going down” into the reference context and “looking around” (Dal Lago e De Biasi 2002) which characterises ethnographic work in the strict sense. On the contrary, we asked, where possible, for set portraits, i.e. photographs of women at work, in their own working environment.

The first women on which we pleasantly stumbled thanks to fruitful research on the internet, were the truckers, an atypical and cosy “We” meeting under the name of *Buona strada Lady Truck Driver Team*, a group visible on the web thanks to a blog with the same name (<http://buonastrada.altervista.org/tag/lady-truck>). These *Ladies*, readily accepted our proposal and invited us to join one of the regular national gatherings, which see (many) male truckers and (few) female truckers throughout Italy with their trucks “dressed up”. The two meetings that we attended were, for photographers, an “ideal” exhibition filled with evocative perspectives also aesthetically speaking, for me a “road to go down to look around better”. Observing (with one’s eyes and the camera) the different ways in which male and female truck drivers “dressed up” their trucks, the

way they move on the scene, they exchange jokes and even communicate through the body, was an extraordinary opportunity to contextualise their stories and better understand the hegemonic masculinities and femininities in that specific scene.



Fig. 3 - Truck drivers convention



Fig. 4 - Truck drivers convention
Left: *Suck my sock ...* Right: *I only brake for radar-police-women*



Fig. 5 - Truck drivers convention

The last field excursion was in the coal mine. We wanted to interview a female miner and needed photos in the workplace. Fearful of the idea of going down in the mine, we would be content with an intermediate level, but on our proposal, an executive responded defiantly, with a tone of voice sociologically declinable as *male*, explaining that “there was only one level: 500m underground!”. Having no alternative, we accepted the challenge, which led us to following a short course on the use of breathing apparatus to be activated in case of gas leaks, putting on the equipment envisaged by the regulations, going around the various places on the surface (offices, classrooms, warehouses for assignment and return of breathing apparatus and helmets), interacting with the staff, going into the jargon and rules of the game of this “strange” world, entering the “cage” (a lift taking you underground), going down the mine and, again, *looking around*.



Fig. 6 - Coal mine

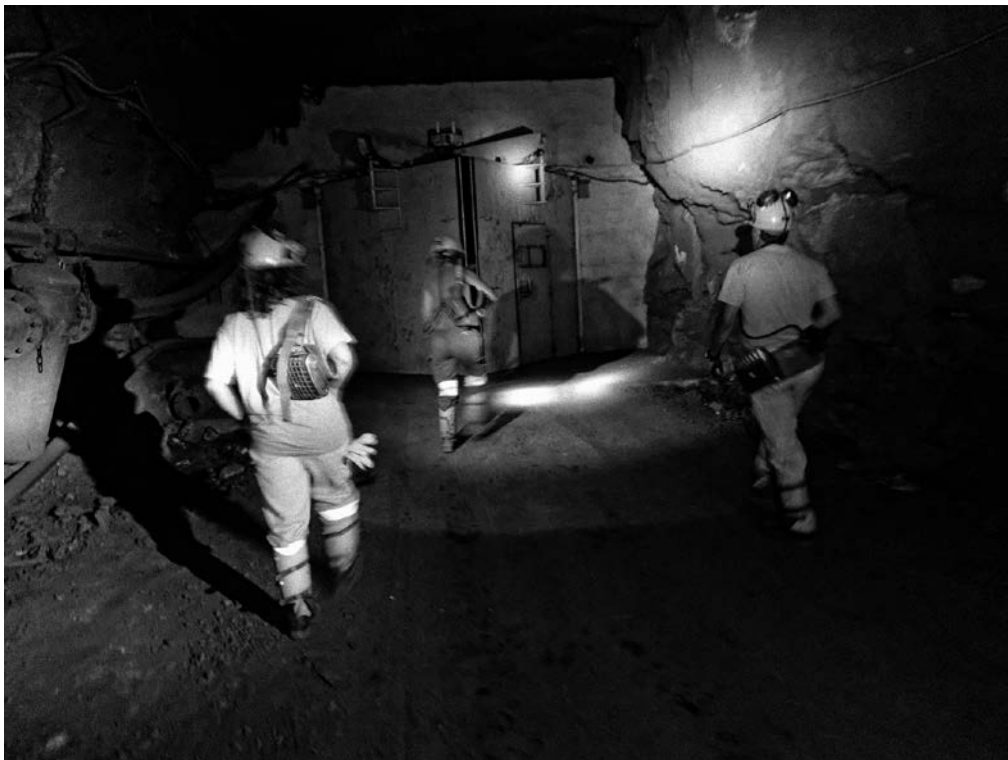




Fig.
8 –

Fig.8 - Coal mine

Photos as a form of restitution. Photos as an occasion to go out into the field. Photos as an effective mode of involvement of the people object and subject of the research.

When we started to contact women who we would like to be involved in the project, we were impressed by their enthusiasm and the ease with which we collected acceptances. At first I thought that this depended solely on the desire of these women to be heard and recognised with respect to exciting, but certainly not easy, working biographies. Undoubtedly, being able to talk about the frustrations, sexism, discrimination, the more or less explicit violence, as well as the pride and passion, played a role, but today I wonder whether this also depended on the type of request: lending their image for a photographic exhibition. “Putting your face” means something more than just “giving away” a story. It means becoming protagonists, joining, truly taking part. It means sharing and being there, as well as appearing (with all the implications that this entails in terms of even narcissistic gratification).

As Luisa Stagi (2015) writes, referring to the unexpected outcome of the introduction of the video camera in the field, the visual setting produces in the people interviewed unheard of expectations of involvement in the restitution process.

Putting one’s face, one’s body, one’s image means appropriating, in a certain sense, the project, making it one’s own, feeling involved in first person in the restitution of results, especially if it is conveyed by instruments whose codes are not perceived as

extraneous and estranging (academic essay; formal conference, articles in scientific journals, perhaps international). It will be for this reason that many of the women interviewed and photographed – when geographically nearby – visited the exhibition, sometimes being proudly portrayed next to their own portrait.

The fact that people who are the subjects of research become visible and recognisable subjects, undoubtedly, leads us to reflect carefully on how to advertise the research material from the stories. In standard qualitative research, a person is lost in the anonymising exhibit style, which protects those who agree to tell their stories. Conversely, putting one's face means being recognisable. In the video, the question is self-evident, but the responsibility for making decisions with respect to which positions to expose themselves in first person is, in some way, delegated to the interviewee. In a socio-photographic project like Donna Faber, vice versa, in which photography and storytelling follow parallel paths to meet only in the final phase of restitution (in the exhibition, as in papers), the responsibility lies with those who process the information and make it public. In our case the choice was not to directly match the images to the sentences extrapolated, and to manipulate them in order to avoid references traceable to the individual person, especially when it came to one woman in a given professional figure. Then, in one case the choice was not to photograph one of the women interviewed due to the sensitive and delicate nature of what she had told me during the interview.

The solutions can thus be found to protect those who tell their stories, but from this point of view, visual sociology raises sensitive issues and new experiences for those coming from the more “traditional” type of research.

4.2. What women narrate

When genderised bodies cross the invisible, symbolically insurmountable, boundaries that the labour market draws, sexism, ever present, but usually imperceptible and silent, emerges forcefully as if to re-establish a violated order.

Women and men who choose (or are) in jobs culturally not conforming to their gender violate a symbolic, unwritten domain, in both cases by questioning the power of male over female, as if that domain was weakened by contamination with women in

non-neutral fields. Men and women can now live together in many areas, those grey areas of a hypothetical continuum as long as symbolically divided by different rewards (salaries, assignments, career possibilities), but there are areas of extreme, those in fact of *women's work* and *men's work*, that society would like to be *pure*. Chance or choice, induces some people to go beyond these limits, and society reacts to restore order. But the reaction differs depending on the gender of those who violate the rules.

When it is He who transgress, perhaps becoming a teacher in a nursery school, discrimination is very often only initial, but once the fears with respect to the integrity of the person and his ulterior objectives are overcome, the man will easily be put on a pedestal, becoming, in the eyes of each and every one, perhaps especially in the eyes of women, *the best*.

But when it is She who transgresses, discrimination is not only at the start, but it seems to persist at length, or at least stay in hiding, aiming at a gradual and exhausting process of invalidation.

The invalidation often starts as a form of disclosed prejudice, for which entering a profession is refused to a woman since she is a woman. In this case, her request results so implausible and outrageous to the eyes of the employer so as to not even need to be concealed.

I wanted to go and work in that restaurant at all costs, but when I called the owner he always said no; his words were "I don't want women in the kitchen" (L.,C.).

Once the entry barrier has been overcome, the invalidation continues with what Gresy (2010) calls *obstructionism*. This can take on different appearances. The dominant male, of which even women can make themselves accomplices, shows up by not letting them do the jobs for which they are qualified, or by diverting them to *female* tasks. Another strategy consists of constantly doubting their abilities, which frequently emerges in waiting for the consequent (desired) failure.

Like going up on a roof in a fire... ...a roof at night so ... there was this fireman who said to me "No, it's dangerous" (laughs) because it is frozen and slippery. I threw my things down on the ground and walked away (I.,VF).

Once I was at a customer's home and the furniture was too big to go in. The husband took one look at me and said aloud to his wife: "I told you that a woman is not able to take measurements!" (I.,F.).

Invalidation also involves non-using titles contextually recognised to male colleagues, even in situations where it would be legitimate and appropriate to use them.

At the meeting, everyone called each other engineer but they called me by my surname (I.,I.).

Just because you are a woman, they call you by name: "Laura?", "Miss Laura?". And I don't turn around! (L.,C.).

One aspect that surprised me is the recurrence of the theme of sexual violence as a form of control and redefinition of the game rules. The unexpected finding was not the presence of violence in itself, but the frequency of this dimension that seems to cross, in a transverse way, worlds that apparently seem different.

Patriarchal culture has always valued the role of gender sexuality in relations between women and men, encouraging representations tending to imagine male sexuality as an element making up the man's identity and an instrument of power over women and weak masculinities. Still today, indeed:

... we consider "normal" male sexuality as exuberant, hardly containable, aggressive and hydraulic (Ferrero *et al.* 2009), assuming that men are led by a powerful natural (and heterosexual) desire. This desire is perceived as common to all men (i.e. *omnipresent* and *universal*), as a necessary proof of masculinity (we not feel this insatiability) and it is apparently detached from emotions (Ruspini and Inghilleri 2011, 17).

The dominant culture still induces men to experience sexuality also as a duty, to confirm to themselves and to others – primarily to other men (Kimmel 2002) – to be suitably *males*, a concept expressed very effectively by one of the women interviewed:

Men feel obliged to ask you for it! (G.,C1).

On the contrary, female sexuality is represented as an experience to act and tell with caution, since still a potential threat to the identity and citizenship of women. In spite of the important changes in recent decades, and the extraordinary freedom won by Western women, there remains an idea of a division between good women and bad women (Mary and Magdalene, one a virgin, the other a prostitute) and, therefore, insinuations about female sexual behaviour (she is loose), comments about appearance, insistent courting, up to the level of harassment and rapes, are all tools to redefine the rules of the game and put *rebel* women back *on track*.

In almost all the stories of women interviewed by us, the presence of this form of male power is clear and unequivocal, although it seems to manifest itself in different ways in different environments. Softer and more contained in the most bourgeois contexts, explicit and heavy in environments symbol of a certain kind of *testosteronal* masculinity.

The person who did everything possible to brush against you to touch you up. I know that some things also happened in the lift: when going down they made sure they were standing by your side so that when you got in, you were in the middle and so the pat on the bottom arrived (P.,M.).

When you are alone with just two other women in barracks with 600 men, the fact of being considered stupid is the least. Initially you carry on because it's your dream, then you feel like giving up, when the harassment and attempts at coercion begin. In my opinion it's a quite common custom. When I gave up my job because I couldn't stand all the duress, I stayed at home, I didn't speak to anyone, I went to a psychologist for help and she said, "But in trying to do a job like that, don't you think you were looking for trouble?" ... that was the last nail in my coffin (A., E.C.).

4.2.1. *Bodies on show*

The central position of women's bodies very often appears as the fulcrum of the construction processes of female identity, thereby becoming a sort of device for construction of the boundaries of gender and power.

A woman's body, as we were told, is very often the subject of unwanted attention, a symptom of a sexist vision of the relations between genders, and when insistence becomes too unbearable, a body becomes a heavy burden to carry, so it needs to be disguised:

I always say, over the past 10 years I've put on 30 kilos, so before I was a little bit nicer, I always say to my husband "they are so heavy to carry around but at least I have managed to get rid of them" (G.,C1).

I stuff myself into ... I always wear these big tracksuits, to be comfortable because at work you need to be comfortable, if not, you can't bend over, maybe spend a long time crouched; but then for another reason um... that not everyone has understood, indeed for the young I think nobody: I don't want, when I'm working, to have sexual components at play (V.,MA).

The body as an object of unwanted attention. The body as proof of female inferiority:

Then a thing that's been bugging me for 10 years is when I got angry at meetings, someone would say to me, "Is it that time of the month?" "Have you got the curse?" Yet sometimes it came out as, "Is it your menstrual cycle?" "No, you have really pissed me off, which is another matter!" (I.,I.).

There were these two assistants, who were bastards and stood in for the professor, and they were always teasing me, "Be careful, don't point your boobs too much" ...so as to cosy up to me but... have we ever eaten together?! That is shut up about my boobs; talk to you mum about them, to your sister, your girlfriend!! With me keep your mouth shut!! (E.,D.O.).

4.2.2. Bodies on show and strategies of resistance. The role of photography

Living with the climate of some sexist environments is laborious, and the body easily becomes a scene to be set up. The strategies of resistance may be different. I can wear a *dress-mask* (Stagi 2010) in order to interpret a femininity suitable for masculine imagery, cancelling or by dosing my feminine traits:

We've gone backwards. Once again I see those young girls who make do with what they have, dressing like men. Did you see the photo of Ghedaffi's bodyguards? It was awful: women dressed in camouflaged battledress with high heels. I see them like that, trying to match up to the male imagination in their role. If you match up, it's easier for you to try to impose your ideas. Wearing a grey suit, high heels, lots of makeup, may be pleasing, I did it myself in the past, it took me a long time to get into a different phase. Yes, there has been a period of revival of "we are what we are". Now I hear them talking and they speak like men with a lot of aggressiveness, using swear words, raising their voices ...having done it myself I realise that it's not innate behaviour, you see men who do so: you are more of a man than them. Are you doing it to be accepted? You have to fit in with the cliché: beautiful woman, butch, aggressive and makes an impression when she goes to meetings. (I.,I.).

The body as a scene to be set up to reassure the male world, but also to claim a femininity that does not want to be annulled by a dominant male who crushes.

On this last point the role of the photographs was extraordinary and surprising. Yet another step back. I had already read all the interviews carried out up until then, and began to reflect on what I believe were the most interesting outcomes of the narratives. I had gathered the various dimensions discussed above, but I was still missing something.

Something that had been lost in the narratives, but which stood out with shocking evidence in the photographs that I was absent-mindedly "browsing"... many of the women photographed exhibited a femininity that seemed to be claimed with pride: the long and painted nails of the Security Guard holding a pistol while training at the shooting range; the Coast Guard who checks the oil level of the vessel exhibiting perfectly manicured and ringed hands; the Truck Driver in the truck decorated with pink lace curtains; the Chef, who chooses, of her own accord, to pose in a decidedly feminine way.



Fig. 9 - Security Guard



Fig. 10 - Coast Guard



Fig. 11 - Truck driver



Fig. 12 - Chef

Illuminated by the empirical evidence “shouted” by the pictures, I reread all the interviews with different eyes, seeing here also accounts that I had previously overlooked, revealing the desire to emphasise their femininity as a form of resistance.

Q: Is there is a stereotype of truck drivers you would like to debunk?

A: Yes, the one that says they are terrible housewives. Many of us love our homes a lot... cooking ...or the idea that we are all butch, or we are overweight...a sedentary lifestyle and with age a woman tends to put on weight... we also eat badly...

Q: So a stereotype of a woman not very feminine?

A: I don't see things that way...for instance with Milena who always has her hair very tidy... or Monica, who has a very sweet face, you'd never say that she drives a truck... the same about Rosa. Me too, I don't have male body language... I have a brother 15 years older than me who wanted a little brother and he taught me all the male things (motocross...) ...I've got a sister too... I've chosen my path, but I don't think it's for a man... but then I don't know... I don't think it's male [laughs]... the others should tell you [laughs] (G.,C1).

Then out of the barracks there are colleagues who do not even recognise me, because I as ... being a woman I am very feminine, I like earrings, I love nail enamel... the nail enamel... but... your hands are the one thing... they're not very feminine, because they are a bit neglected... I cannot have perfect nails, obviously all things considered though ... if I take off my socks, I've got my red nail polish (laughs) and a ring on my foot, so after... most days I always walk in high heels because that is one thing that I do like though... they always see me here in a tracksuit or in my working uniform... (I.,VF).

The message seems clear: in professional contexts that tend to crush and to debase female as inadequate and inferiorising, I can choose to adapt myself to the de-femalising myself, or can opt for strategies to emphasise my femininity (Abbatecola 2012; 2015).

The narratives, therefore, seem to confirm the existence of a double obligation for women in male organisations and professions, a phenomenon better known in the literature as the dilemma of the double bind (Bateson 1979; Gherardi 1994; Gherardi, Poggio 2003). The double bind is represented by the experience of a strong tension between the need to adapt to the prevailing models behaving as a “man”, and the desire or the opportunity to distance themselves from those models behaving as a “woman”, a

dilemma with no easy solution that can be a source of psychological and even identity fatigue, especially for those who work within an organisation:

I was ashamed of being a woman, I defemalised myself, I denied that part of me. It was no longer me driving my steps. I liked the job; it was the role that was becoming a cage. You always have to prove that you are like them. I refuse to do that for men; I really do not want to be similar: I am a woman. It took me a long time to acquire this knowledge and I do not want to let it go (I,I.).

Being forced on a daily basis to show a gender identity far from one's own feelings takes a great effort and the long term can be alienating; this is an effort that is not required of men in women's work.

I would like, finally, to conclude this brief socio-photographic immersion in the worlds of women in *men's work*, borrowing a sentence from the engineer just quoted above "when women can be themselves, they will have reached what feminism meant".

5. Conclusions

Women are ... men are ... In all dimensions of social life there remains the need to reaffirm clear and distinct boundaries between masculine and feminine. The naturalising crystallisation of the differences between girls and boys, women and men remains the criterion to define what you can do, say, choose, as well as the areas in which hybridisations are allowed. Boundaries that ratify a symbolic order in which the differences make a hierarchy. Boundaries that reassure. Borders that are also present in the labour market.

The *Donna Faber* project was born therefore, from a desire to explore the outcome of the violation of some of these boundaries, investigating what happens when women choose a job that society sees as masculine, but also to identify communication strategies that create a gap in the asphyxiating walls of academy to finally communicate with other types of public.

From the point of view of Public Sociology, it was therefore initially decided to put the photographs alongside full qualitative research as a more accessible form of restitution, as a *back translation*, confining the set portraits to the environment of the exhibition, but in the course of the project unexpected resources were soon revealed: photographs as media useful to promote access to the field; photographs as mediators able to create a different type of involvement of the protagonists of research; photographs, finally, as a valuable source of information, as they often reveal aspects that are present, but not so evident in the interviews. Through images, as briefly explained, I was, in fact, able to get out into the field and have access to otherwise inaccessible worlds (the gathering of truck drivers and the mine, for example), and to “see” dimensions that a gaze – although well trained – often makes opaque in the reading of narratives. Photographs as a valuable complement for research. Images as ideal accomplices of narratives.

Bibliografy

- Abbatecola, E. (2015), *Donna Faber. Riflessività su un percorso socio-fotografico*, in Stagi, L. e Queirolo Palmas, L. (a cura di), *Fare Sociologia Visuale. Immagini, Movimenti e suoni nell'etnografia*, Professional dreamers, pp. 133-150.
- Abbatecola, E. (2012), *Camioniste e maestri. Cittadinanza, confine e trasgressioni simboliche*, in Bellè, E., Poggio, B., Selmi, G. (a cura di) (2012), *Attraverso i confini di genere*, Trento, Università di Trento, pp. 354-381 – http://www.unitn .it/files/download/28910/atti_convegno_csg12_copertina_doppia_web. pdf.
- Bateson, G. (1979), *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi.
- Buraway, M. (2005), *2004 Presidential Address for Public Sociology*, in «American Sociological Review», vol. 70, Februarypp., 4-28.
- Dal Lago, A. e De Biasi, R. (2002), *Un certo sguardo. Introduzione all'etnografia sociale*, Bari, LaTerza.
- Faccioli, P. e Lo Sacco, G. (2010), *Nuovo manuale di sociologia visuale. Dall'analogico al digitale*, Milano, FrancoAngeli.

- Faccioli, P. (2001), *In altre parole. Idee per una sociologia della comunicazione visuale*, Milano, FrancoAngeli.
- Faccioli, P. e Harper, D. (1999), *Mondi da vedere*, Milano, FrancoAngeli.
- Ferrero Camoletto, R. e Bertone, C. (2009), *Like a sex machine? La naturalizzazione della sessualità maschile.*, in Ruspini, E. (a cura di) (2009), *Uomini e corpi. Una riflessione sui rivestimenti della mascolinità*, Milano, FrancoAngeli, pp. 133-150.
- Frisina, A. (2013), *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, Novara: Utet.
- Gherardi, S. (1994), *The Gender We Think, The Gender We Do in Everiday Organizational Life*, in «Human Relations», n. 47, pp. 591-609.
- Gherardi, S. e Poggio, B. (2003), *Donna per fortuna, uomo per destino. Il lavoro raccontato da lei e da lui*, Milano, Etas.
- Gresy, B. (2010), *Breve trattato sul sessismo ordinario. La discriminazione delle donne oggi*, Firenze, Castelvechi.
- Kimmel, M. (2002), *Maschilità e omofobia. Paura, vergogna e silenzio nella costruzione dell'identità di genere*, in Leccardi, C. (a cura di) (2002), *Tra i generi. Rileggendo le differenze di genere, di generazione, di orientamento sessuale*, Milano, Guerini, pp. 171-194.
- Inghilleri, M. e Ruspini, E. (a cura di) (2011), *Sessualità narrate. Esperienze di intimità a confronto*, Milano, FrancoAngeli.
- Sgritta, G.B. (2013), *Per la sociologia pubblica*, in «Sociologia Italiana, AIS Journal of Sociology», n. 1, pp. 105-125.
- Stagi, L. (a cura di) (2010), *Lavori in corpo*, Milano, FrancoAngeli.

On se voit, Bonjour, Bonsoir...

Des jeunes sportifs ayant des déficiences intellectuelles donnent leur point de vue sur l'intégration sociale¹

de *Anne Marcellini* *

* Université de Lausanne, Laboratoire Lines

Des potes, j'en avais [avant de faire du sport], mais on n'avait pas les mêmes liens tu vois... C'était des potes heu... On se voit bonjour bonsoir, ça va pas plus loin tu vois... Et là tu vois après c'était autre chose hein... [...] Et là ben en équipe de France, c'était des grands moments comme ça et on s'en souvient et on les garde... Et puis grâce au tennis de table pour moi, ça te redonne une confiance, ça te redonne une confiance, ça t'encourage à aller plus loin, et surtout ça te fait des liens heu... Des liens familiaux... – C'est-à-dire? – C'est-à-dire même quand ça va pas, tellement que t'as passé du temps avec eux tu vas, tu vas... Si tu as des soucis le week-end, tu vas les appeler, tu vas appeler ton équipe pour prendre des conseils (sourire)... Tu vois tu vas appeler tes potes... – Ah oui??? – Oui ben oui c'est... C'est ce qui se passe, c'est que, voilà... – Vous étiez très liés entre vous... – Oui très liés oui... Oui... Oui... (L., ancien joueur de l'équipe de France de tennis de table Sport Adapté).

1. Pour une sociologie visuelle du handicap

Les recherches sociologiques sur les personnes désignées comme “handicapées mentales” sont relativement rares en France, surtout lorsqu'il s'agit des adultes (Fardeau 2001). Si les années 1970 et 1980 ont vu s'écrire des ouvrages critiques marquants, tels

¹ Cette recherche a été menée dans le cadre d'une convention de collaboration scientifique (2013-2016) entre le laboratoire Santesih de l'Université de Montpellier (EA 4614) et la commission “Étude et Recherche” de la Fédération Française du Sport Adapté et avec le soutien financier de la Ffsa. Les analyses présentées dans cet article ne reflètent pas nécessairement le point de vue de la Ffsa.

que *Les arriérés: de l'asile à l'usine* de Markos Zafiroopoulos, c'est ensuite majoritairement les champs de la psychologie et de la pédagogie spécialisée qui se sont intéressés à la population étiquetée comme "déficiente intellectuelle". Dans les travaux internationaux récents, on peut souligner que Michel Desjardins (2002), en tant qu'anthropologue, s'est intéressé à leur mode de vie au sein des institutions dites de rééducation sociale au Québec, pour montrer que ces espaces constituaient une sorte de monde parallèle dans lequel étaient confinées les personnes adultes ayant des déficiences intellectuelles.

Dans le domaine cinématographique, on peut remarquer que si le cinéma s'est souvent intéressé à la folie, il a plus rarement traité de questions liées à la déficience intellectuelle (Revue «Être Handicap information» 1996). Toutefois depuis les années 1990, quelques films dont les personnages principaux présentent une déficience intellectuelle connaissent un succès populaire non négligeable².

En sociologie du handicap, en France, Nicole Diederich est la sociologue française qui s'est le plus fortement attachée à donner la parole aux personnes «désignées comme handicapées mentales (Diederich 2004)», et qui a rencontré nombre de ces personnes «condamnée(s) à se taire», pour ensuite écrire leurs paroles et contribuer ainsi à faire connaître leur point de vue sur leur vie et leur place sociale.

Le travail de recherche que nous nous proposons de présenter pour ce colloque vise le même objectif. Il traite, dans le cadre cette fois d'une sociologie par l'image, de la question des usages du corps dans les processus d'intégration sociale de jeunes sportifs ayant une déficience intellectuelle. À partir de séquences filmées d'entretiens individuels, d'entraînements sportifs, de réunions de groupe (prises de vues réalisées au cours de stages sportifs en 2014 et 2015³) notre objectif est de faire émerger le point de vue critique de ces jeunes sur leur vie quotidienne, le regard qu'ils portent sur les

² Par exemple, on peut citer le film américain *Forrest Gump* (1994) réalisé par Robert Zemeckis et récompensé par 6 oscars, le film belge *Le huitième jour* (1996) de Jaco Van Dormael, ou encore le téléfilm franco-suisse *Des fleurs pour Algernon* (2006) réalisé par David Delrieux et tiré du roman de science-fiction de David Keyes publié en 1966 (une première adaptation cinématographique de ce roman avait été produite en 1968 sous le titre *Charly*). On doit remarquer ensuite en 2009 le *Yo Tambien* d'Alvaro Pastor et Antonio Naharro (Espagne), puis en 2013 *Henri* de Yolande Moreau (Belgique), et en 2014 le film suisse de Stina Werenfels *Dora ou les névroses sexuelles de nos parents*. Voir pour complément sur cette question Marcellini (2015).

³ Le travail de terrain a été réalisé en collaboration avec Yann Beldame (Santesih, Université de Montpellier) et Elise Lantz (Mssh, Ehesp).

difficultés qu'ils rencontrent dans leurs relations sociales et la façon dont la société, au quotidien, les assigne à l'insignifiance et à l'incapacité. Il s'agit donc de dévoiler leur point de vue sur leur vie quotidienne plus ou moins "intégrée" dans le milieu dit "ordinaire", en utilisant leurs récits de la rareté et de la pauvreté des liens dont elle est faite, ainsi que leurs récits d'expériences de l'indifférence ou du mépris.

De façon dialectique et dynamique, doit être également mise au jour, la qualité de certaines relations dans lesquelles ils s'engagent, qu'ils construisent, et qui les construisent au travers du temps et auxquelles ils restent affectivement attachés. Pour ces jeunes ici rencontrés c'est dans le monde sportif que cet «attachement» au sens de Latour (2000) va se faire, et ce au travers d'une inscription dans des réseaux relationnels sportifs et de l'incorporation parallèle d'un habitus sportif qui est à la fois processus et résultat de leur engagement sportif au quotidien.

Le travail qui a été présenté lors du colloque d'Évry de 2016 était donc associé à la présentation de courts extraits filmés de "récits d'expériences" et de scènes de la vie quotidienne de ces sportifs pour montrer comment le "corps sportif" rend invisible la déficience intellectuelle et, de ce fait autorise une parole sur celle-ci. Ainsi se construit un message qui, au travers de séquences filmées de «présentation de soi» et de «relations en public» (Goffman 1973) fait apparaître le point de vue critique de ces jeunes sur la qualité de leurs relations sociales.

Ce qui n'est pas dit oralement dans les récits est dit par les images de *la mise en scène de la vie quotidienne*, en particulier dans le contexte sportif, qui est pour eux celui de la reconnaissance sociale, et qui s'oppose à celui de la vie "ordinaire" où *On se voit Bonjour Bonsoir...*

C'est au travers du cas particulier de Marion, athlète de haut-niveau de la Fédération Française du Sport Adapté, que nous allons développer ce projet de sociologie visuelle. Il s'agit de "montrer" la normalisation "par corps" de Marion, son contentement à la réussite sportive et à la performance corporelle, et de dévoiler dans le même temps, par les mots et les explications qu'elle nous donne sa situation dite de "déficience

intellectuelle”, et les expériences sociales auxquelles elle est associée, en dehors du monde sportif. L’enjeu de l’inscription d’une telle recherche dans le cadre d’une sociologie par l’image est donc de réussir à faire comprendre par l’image les conditions de possibilité (et donc également les conditions rendant impossible) d’une intégration sociale réussie pour des personnes ayant des déficiences intellectuelles.

Marion a 25 ans, elle habite chez ses parents, a un petit copain, se sent «bien dans sa peau». Elle est employée à la mairie de sa commune, à la cantine scolaire, et elle s’entraîne presque tous les jours dans son club, le Douai-Sin Athlétisme. Tous les indicateurs factuels d’une intégration sociale réussie semblent réunis. Mais il ne s’agit pas d’une intégration dans le monde dit “ordinaire”, monde dans lequel elle nous explique qu’elle n’a pas d’amis. Elle évoque le mépris subi lors de ses expériences de vie en milieu scolaire ordinaire, pour mieux nous faire comprendre dans quels espaces sociaux et surtout avec qui elle accède à une vie réussie, et dessine les contours de la configuration sociale dans laquelle elle se sent bien et qu’elle cherchera à faire perdurer après sa carrière sportive: «Pourvu que ça continue!».

1.1. Marion l’athlète

Quand on voit Marion s’avancer, la démarche souple, dans son survêtement bleu de l’équipe de France, si l’on a l’habitude des stades on reconnaît la coureuse de demi-fond, fine, élancée, discrète, silencieuse, presque effacée (Schotté 2012). Souriante, Marion a 25 ans lorsque nous la rencontrons en 2015, elle est athlète de haut-niveau de la Fédération Française du Sport Adapté, spécialiste de cross, de courses de fond et de demi-fond en particulier des 1500 et 3000 mètres plat. C’est dans le cadre d’un stage d’entraînement du Pôle France Sport Adapté d’athlétisme que l’entretien se déroule et va être filmé. Nous sommes deux chercheurs, l’un va mener l’entretien, l’autre est derrière la caméra, dans une petite salle de réunion, adjacente à la halle de course où s’entraîne l’équipe du Pôle. Elle nous regarde bien en face, elle écoute aussi, et nous regarde avec un air interrogatif. Elle fronce les sourcils quand on lui pose des questions, penche un peu la tête d’un air inquiet, comme pour dire « mais qu’est-ce qu’ils veulent savoir?». Elle est toute fine, rapide, ses yeux sont parfois rieurs, parfois agacés si la

question lui semble déplacée. Elle reste assise sur sa chaise, bien droite, les mains sur les cuisses. Elle attend nos questions.

1.2. Marion la brésilienne, l'enfant adoptée, et son frère

Quand on demande à Marion si elle vit chez ses parents, elle répond qu'elle vit «encore» chez ses parents. Elle explique alors qu'elle est «une fille qui a été adoptée à l'âge de 5 ans», et enchaîne en expliquant sa situation familiale. Ici s'affirme par les sourires et le récit précis et vif, un attachement à l'égard de son frère d'adoption, Nicolas, qui est «à la fac» et qui «veut faire avocat». Précisant son origine et celle de son frère, puis leur commun ancrage «chez les parents» adoptifs, c'est toute une identité familiale qui se dévoile, une relation avec le Brésil, l'expérience du racisme, l'admiration du père, sportif et acteur associatif, et la proximité familiale avec le monde associatif sportif. C'est aussi le positionnement très clair et positif de Marion dans cette histoire familiale qui s'exprime, ainsi que son expressivité et la qualité de communication non verbale qui est la sienne, mouvement des mains, expressions du visage... Une particularité cependant se fait jour, au travers des répétitions de mots, ou de propositions, qui sont enchaînées, au travers d'hésitations, de regards interrogatifs, ou encore via des éléments de discours qui reviennent à des moments un peu inattendus, pour insister sur certains points.

Ici le stigmate que constitue le diagnostic de déficience intellectuelle est encore invisible pour le spectateur, Marion reste discréditable au sens de Goffman. Mais quelques indices langagiers fugitifs et de communication non verbale éclairent une singularité, encore peu nette.

1.3. Marion l'élève avec un retard léger

Marion explique que c'est seulement en France qu'elle a été scolarisée, alors qu'elle ne parlait pas encore le français, et n'était jamais allée à l'école au Brésil: «après quand on est arrivés en France on m'a mis dans une école que j'avais du mal, j'avais du mal, j'avais du mal et tout....».

Marion a alors suivi une scolarité qui l'a menée de l'école maternelle, à l'école primaire au CP, puis à une classe d'intégration scolaire (Clis), puis au collège, pour

finallement entrer en Ime alors que la situation «se dégradait au collège» dit-elle. Elle explique ce qu'est un Ime et quels enfants y sont scolarisés, en précisant que ce sont «des enfants qui ont une déficience, qui ont du mal à l'école, comme moi j'ai du mal, simplement, j'ai un retard léger...».

C'est le temps du dévoilement, du "coming out", associé à un «processus de comparaison vers le bas» (retard certes mais léger), et qui minimise le problème en le réduisant à une «difficulté» scolaire.

L'adolescence, comme souvent, est le temps de la rencontre des plus grandes difficultés dans le milieu ordinaire, et Marion raconte le soulagement qu'elle a ressenti lors de son placement en Ime: «Quand je suis arrivée à l'Ime ça a été mieux après, je me suis sentie mieux parce que dans le collège heu on me rabaissait, c'était t'es bête, t'es nulle, tu vas retourner à la maternelle, et tout voilà.... Et à l'Ime c'était dans une école spécialisée, ceux qui ont, les enfants qui ont des déficiences, alors que le collège c'était pas fait pour... C'est pour les enfants qui n'ont pas de déficiences voilà... C'était un collège heu, voilà....».

Ce deuxième temps est celui du dévoilement de la difficulté majeure dans le vécu de la déficience intellectuelle, celle de la stigmatisation et de la rupture du lien qui en est la conséquence immédiate.

1.4. Marion, ses copines, «son copain» ... et les autres

Marion ne parle pas spontanément de ses relations avec autrui. Il faut la questionner sur l'aspect relationnel de sa vie pour qu'elle en livre quelques éléments. C'est surtout des autres sportives du Pôle France dont elle nous parlera, mais aussi de Kelly, sa seule copine de l'Ime, avec qui elle a rompu sur la demande de sa mère.

Puis dans une séquence en gros plan, elle dit, quand on le lui demande, presque par politesse, qu'elle parle un petit peu des fois avec les sportifs de son club, puis rigole quand on lui demande si elle sort avec ces gens là – «Je ne fais pas de sortie dit-elle en riant». Du coup elle précise bien «Si je fais des sorties, ici au Pôle», puis elle acceptera aussi de nous parler de «son copain» rencontré récemment, sportif du sport adapté comme elle.

Ainsi le monde du “sport adapté” se dessine comme un espace du lien amical et amoureux, de la reconnaissance sociale, des sorties, bref de la vie sociale, toutes choses inexistantes pour Marion en dehors, c’est-à-dire dans le monde ordinaire.

1.5. Marion et sa “revanche à la vie”

La délimitation très forte en apparence de son réseau relationnel, est par ailleurs éclairée par le récit très vif d’expériences relationnelles négatives qu’elle se remémore et nous évoque, pour mieux montrer l’importance et le sens de sa réussite sportive pour elle.

C’est celle où elle qualifie sa réussite sportive comme «revanche à la vie» par rapport à tous ceux qui l’ont «rabaissée», élèves comme professeurs, au CP, puis au collège. L’expression corporelle de «j’étais mal dans ma peau», puis de «j’étais bien dans ma peau ensuite», ou de «Ils se foutaient de moi, ça me faisait mal», «ma mère l’a ressenti» est remarquable, face caméra en plan rapproché.

1.6. Marion et sa fin de carrière: un modèle à suivre pour trouver sa place: devenir “aide-entraîneur”

La vie de sportif de haut-niveau est de courte durée. Marion en a été avertie, alertée peut-être même par ses proches et son entourage sportif et éducatif. Elle regarde autour d’elle, dans le sport adapté, et elle s’est trouvé un modèle, Nicolas, un athlète de 36 ans, qui a arrêté sa carrière de sportif de haut-niveau, pour devenir aide-entraîneur dans la Fédération du Sport Adapté. Voilà ce qu’elle compte faire: de la compétition jusqu’à 36 ans, puis devenir entraîneur, ou aide-entraîneur. Dans le Sport Adapté. Elle explique et affirme ce projet, précisant à l’interviewer qu’elle a le temps de s’en occuper, car elle a encore une longue carrière en tant qu’athlète devant elle, comme son modèle, jusqu’à 36 ans.

2. Conclusion

Ces séquences d’entretiens seront montées avec des séquences filmées et des photos de course ou d’entraînement collectif, et plus largement de vie collective de cette équipe de France un peu particulière, dans laquelle chacun semble chercher et trouver sa place. Si

l'équipe est composée d'athlètes désignés comme ayant des déficiences intellectuelles, cette caractéristique n'est pas perceptible dans le corps des athlètes dont les gestes sont construits, sûrs, répétés, efficaces, en un mot sportifs. C'est dans les visages, les mimiques, les regards et dans les récits des expériences et des humiliations subies, que nous livrent ces sportifs que se ressentent et peut-être peuvent se comprendre les formes d'interdépendances à la fois protectrices et valorisantes que construisent ces jeunes en acceptant de se définir comme des sportifs ayant des déficiences intellectuelles.

L'enjeu d'une sociologie par l'image et en l'occurrence ici d'une sociologie filmique au sens de Friedmann (2012) est ici à la fois la "monstration" de la corporéité normalisée construite par l'apprentissage sportif, de l'acculturation au monde sportif qui invisibilise la différence, et la mise en scène sensible et émotionnelle au travers du discours de la différence vécue, et de l'ambivalence entre retrait social protecteur et exhibition sociale de leur valeur chez ces jeunes, ambivalence caractéristique de leur forme de participation sociale et qui contient une forme de critique sociale de l'idéologie de l'inclusion et de la violence sociale contemporaine.

Bibliographie

- Desjardins, M. (2002), *Le jardin d'ombres. La poétique et la politique de la rééducation sociale*, Québec, Presses Universitaires du Québec.
- Diederich, N. (2004), *Les naufragés de l'intelligence. Paroles et trajectoires de personnes désignées comme "handicapées mentales"*, Paris, La Découverte.
- Fardeau, M. (2001), *Personnes handicapées: analyse comparative et prospective du système de prise en charge*, Rapport au ministre de l'emploi et de la solidarité, et au secrétaire d'État à la Santé, à l'Action sociale et au handicap.
- Friedmann, D. (2012), *Sociologie filmique, sociologie visuelle et écrit*, dans «Revue de l'institut de sociologie de l'Université Libre de Bruxelles», 2010-2011, pp. 91-100.
- Goffman, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit.
- Goffman, E. (1963), *Stigmates. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions de Minuit.

- Marcellini, A. (2015), *Pour une filmographie des jeux sportifs des “handicapés”*. Des jeux des “handicapés physiques”, aux jeux des “handicapés mentaux”, jusqu’aux jeux paralympiques, dans «Le Sport Adapté à l’épreuve des jeux paralympiques, Les Cahiers du sport Adapté», n. 13.
- Revue Être Handicap information (1996), *Le handicap à la lumière du cinéma français, filmographie de 1930 à 1995*, dans «Revue Être Handicap information», pp. 22-23.
- Schotté, M. (2015), *Pourquoi les coureurs à pied africains sont-ils plus performants? Pour une explication sociologique*, dans «Informations sociales», vol. 187, n. 1, pp. 96-105.
- Schotté, M. (2012), *La construction du ‘talent’. Sociologie de la domination des coureurs marocains*, Paris, Raisons d’agir.
- Zafiroopoulos, M. (1981), *Les arriérés: de l’asile à l’usine*, Paris, Payot.

L'image et le son dans la vie quotidienne, étude sociologique de contenu de deux films

de *Nesma Elbatrik**

*Université du Caire

1. Introduction

La production audiovisuelle de masse, à travers les nombreuses formes intellectuelles ou artistiques qu'elle recouvre, constitue désormais l'un des outils majeurs de la société dans la formation et la transmission de la pensée et de la culture de l'individu. Mieux encore: du fait de son contenu, elle est parfois devenue un moyen de communication et de culture central, dont les sujets de société représentent un matériau important, ainsi que le moyen le plus approprié pour aborder les questions sociales et intellectuelles. À travers le réalisme de ses représentations et par les éclairages qu'elle apporte, elle joue également un rôle influent dans la vie quotidienne et sur les orientations des mentalités culturelles, politiques et économiques de l'individu dans une société donnée. Dès lors, l'image audiovisuelle et son contenu narratif constituent des éléments majeurs de l'étude et l'analyse des sociétés en développement. Une approche distinguant l'analyse du caractère informatif de la parole et le caractère allégorique de l'image permet de mettre en lumière deux éléments essentiels en termes de contenus:

- a. *La parole ou le commentaire* comme formes essentielles de la pensée socio-culturelle et politique.
- b. *L'image* comme outil artistique de recherche pour l'analyse et l'interprétation de positions idéologiques et culturelles.

Trois questions de recherche constituent le point de départ de notre étude:

1. Peut-on définir le cinéma égyptien comme un phénomène social?
2. Quels indicateurs permettent de souligner l'importance du féminisme, en tant que marqueur de développement socio-culturel et des idées (et en tant que centre d'intérêt des intellectuels dans le pays) ou au contraire, de caractériser ses formes de recul et de sous-développement?
3. Quels sont les facteurs permettant à un film de cinéma d'être un objet socio-culturel et intellectuel?

Afin d'apporter des éléments de réponse à ces questions, nous dresserons un rapide portrait historique des grandes réalisations égyptiennes dans différents domaines qui ont présidé à la naissance de cet art en tant que phénomène social. Nous tracerons ensuite les grandes lignes historiques des différentes contributions et des grands projets intellectuels menés autour du sujet du féminisme et de son évolution dans la société égyptienne. Enfin, nous présenterons le faisceau des facteurs qui concourent à ériger un film de cinéma – en particulier lorsqu'il appartient au genre du réalisme social – en objet socio-culturel et intellectuel par excellence, capable de refléter la vie sociale à travers l'image et les mots.

Nous tâcherons ainsi d'articuler notre présentation en trois parties, résumées comme suit:

- I. *Le cinéma égyptien comme phénomène social*: à travers un historique concis de la production cinématographique égyptienne, nous verrons comment le cinéma s'affirme comme un phénomène linguistique et comme un système social de valeurs, de pensées, de culture et d'histoire, à travers un ensemble de facteurs socio-culturels et artistiques dont nous ne retiendrons que les plus pertinents pour notre analyse. Un aperçu sélectif de l'évolution des formes écrites des discours sociaux – presse, roman moderne, etc – sera également nécessaire pour les aspects sémiologiques et pour décrire un ensemble de sentiments, de comportements et de positionnements critiques d'ordres politique, économique et intellectuel en matière de féminisme. Cette analyse des formes écrites viendra alimenter le postulat de départ selon lequel le féminisme est l'indicateur le plus significatif

pour mesurer les degrés de développement socio-culturel, intellectuel, économique et politique d'une société – ou au contraire, son recul – et mettra en lumière l'importance du rôle de la production audiovisuelle dans l'expression de certaines positions et courants de pensée, à même de refléter l'évolution d'une mentalité dans l'espace et dans le temps en matière de féminisme et de société.

- II. *L'évolution du féminisme*: nous donnerons un aperçu de l'évolution du féminisme égyptien en tant que mouvement social, permettant de mettre en lumière les changements de pensée survenus et leurs facteurs socio-culturels. L'objectif est ici de conduire une étude sociologique critique de deux films égyptiens traitant de la vie quotidienne à des périodes différentes: le premier, *L'oreiller vide / Illusions d'amour* (El wessada el khalia / لوسادة لخالية) du célèbre réalisateur Salah Abou Seif en 1957; et le second, *Le sang de la gazelle* (Dam el ghazal / دم الغزال) du jeune cinéaste Mohamed Yassine, en 2005. Cette comparaison permettra d'illustrer les transformations exercées sur les mentalités sociales, à travers différents aspects significatifs de ces changements. Cette étude sociologique critique s'appuie essentiellement sur l'analyse du phénomène linguistique pour en mettre à jour les composants et, surtout, permettre une lecture diachronique de la place de la femme dans une société musulmane comme en Égypte, marqueur de développement ou de régression d'une société dans le temps. Dans le but d'évaluer les changements et leurs significations dans le temps, le féminisme est en effet le phénomène social qui nous semble le plus révélateur de l'évolution des pensées socio-culturelles. Nous identifierons donc les points essentiels qui nous semblent favoriser le développement ou le recul du féminisme, en soulignant l'importance des écrits, reflétant les contributions des intellectuels de l'époque, dans la production littéraire, à l'instar des autres moyens de diffusion comme la presse et la radio. Nous soulignerons l'importance des contenus et des idées progressistes et libérales de cette époque, diffusés auprès d'un large public de diplômés et de fonctionnaires, en majorité issus de la classe moyenne et habitant les grandes villes. Cet aperçu sera précieux pour notre exposé analytique des événements passés ou actuels, projetés et présentés à travers les films choisis. Afin de schématiser, nous proposerons deux types de facteurs: facteurs de forces

et facteurs de faiblesses, dont nous ne retiendrons que les éléments nécessaires pour notre exposé sur le féminisme comme phénomène social et comme élément central pour notre analyse des deux films choisis pour répondre à nos questions.

- III. *Une méthodologie d'analyse de contenu*: nous recourrons essentiellement aux outils de la sémiologie, en considérant le film de cinéma comme un objet social développant un langage complexe. La notion de composition, dans laquelle le rapport entre signifiant et signifié – dénotation et connotation, ou sens premier et sens second – permet une expression sociale de la vie quotidienne, est ici employée comme méthode d'analyse de l'image et de la parole du film de cinéma, ainsi que de leur rôle dans l'expression de certaines positions et courants de pensée. Il s'agit là d'une étude sociocritique dont la méthode structurale, recourant à la notion de composition, souligne également les risques que présentent ces modes d'expression, reflétant notamment les évolutions des mentalités.

2. Un aperçu historique du cinéma comme phénomène linguistique

2.1. Les grands travaux dans les domaines économique, socio-culturel et artistique

Entrepris au début du 19^{ème} siècle, d'importants travaux vont progressivement doter la société d'infrastructures économiques, socio-culturelles et artistiques. La production cinématographique nationale en particulier va se voir doter des infrastructures nécessaires à son essor, tandis que des efforts considérables en matière d'enseignement, tous niveaux et domaines académiques confondus, participent à la formation d'un public réceptif, cultivé et conscient, doté d'un esprit critique. La production littéraire et artistique n'est pas en reste: presse, roman, nouvelle, poésie, chant, musique, théâtre, opéra, danse tant classique que traditionnelle, arts plastiques, écrits critiques scientifiques, concourent au développement d'une production cinématographique de grandes qualité et variété artistiques. Toutefois, ce développement n'aurait pas été possible sans le concours d'œuvres promouvant des idées progressistes en matière de féminisme et de libération de la femme, véritable point de départ de l'évolution de la production de films de qualité. Dans ces productions d'un genre nouveau, l'homme et la femme sont mis en scène et représentés à travers tant les images que le son. Des films

commerciaux – de la comédie musicale au film burlesque, en passant par le mélodrame et le film réaliste – faisant intervenir des vedettes féminines et masculines populaires de la chanson, connaîtront notamment un succès considérable, non seulement auprès du public égyptien, mais plus largement auprès d'un public arabe et musulman. Dans la perspective d'illustrer ces évolutions, nous présenterons plus bas une étude socio-culturelle critique de l'impact tant politique qu'idéologique de ces travaux, et de la manière dont ils ont influencé des mentalités traditionnelles rigoristes et les ont préparées à la réception de nouvelles façons de représenter la femme égyptienne, depuis la première production du film égyptien en 1927. Ainsi, c'est au développement d'une société dans son ensemble que l'on doit ces bouleversements représentationnels et idéels à l'endroit de la place de la femme dans la société. Cela étant, plusieurs facteurs ont également entraîné par la suite – nous le verrons plus loin – la régression de ces idées progressistes.

2.2. La modernisation de la langue

Les "Modernes" ont apporté un certain nombre de réformes à la langue afin de l'adapter aux usages du siècle moderne. Or, si d'un point de vue historique, la langue subit des changements au cours des siècles, elle garde toutefois des notions inaltérables, à la suite des tendances profondes qu'Antoine Meillet nomme la 'continuité historique'. D'autre part, et pour souligner la nécessité de modernisation de la langue, Marcel Cohen écrit que «au fond, les mots n'ont pas un sens par eux-mêmes: ils n'en ont que par rapport au groupe social où ils sont employés, aux conceptions des sujets parlants et à leurs usages». C'est d'ailleurs le thème de plusieurs ouvrages qui tiennent compte de l'influence des réalités sociales sur le langage. Ferdinand de Saussure, par exemple, confirme cette assertion: «Les signes linguistiques sont constitués par l'étroite solidarité d'une expression phonique et d'un contenu significatif (2002, 113)». Saussure conçoit donc la langue comme un équilibre dynamique en état d'instabilité chronique. Ainsi, les transformations historiques et socio-culturelles égyptiennes ont-elles accompagné l'évolution de la langue, sous l'effet notamment des nombreuses traductions en langue arabe des penseurs, intellectuels et scientifiques de l'Europe du 18^{ème} siècle. L'ouverture de l'Égypte vers l'Occident et l'évolution socio-politique et culturelle ont

donc joué en faveur des partisans du modernisme, selon qui toute langue doit suivre son temps: «Il faut aller au peuple et l'exprimer par sa voix à lui, à savoir le dialecte (Abdel-Malek 1969)». Mais ce dialecte résulte également d'un travail opéré sur la langue: il s'agit d'une forme que l'on appelle 'arabe médian'. Prose courante, utilisée dans la presse tout d'abord, puis imposée depuis l'avènement de la radiodiffusion, l'arabe médian est le mélange de dialectes et d'arabe classique que la naissance du théâtre et du roman imposera avec constance depuis le deuxième quart du 20^{ème} siècle, sous la plume de grands auteurs, journalistes, nouvellistes et écrivains – principalement Tawfiq Al Hakîm et Naguîb Mahfouz – et plus tard via la radio et le cinéma.

2.3. L'écrit

2.3.1. Le roman

Le roman joue un rôle important pour le cinéma égyptien, qui présente une profusion plus importante que partout ailleurs dans le monde arabe. En effet, le roman apporte des éclairages précieux grâce à la description et l'analyse écrite détaillée qu'il propose tant sur les apparences vestimentaires que sur les comportements, au portrait qu'il dresse des mœurs et des états d'esprit et aux descriptions des environnements sociaux et familiaux, donnant un cadre aux récits portés à l'écran et servant leur mise en scène.

2.3.2. La presse

Plusieurs écrivains vont se servir de la presse comme relais pour exprimer la nécessité de la libération des femmes de certaines coutumes, traditions et lois – à l'instar de l'abolition des pratiques de répudiation et de polygamie – ainsi que la nécessité de l'enseignement, accompagné du développement du nombre d'écoles dans les villes et dans les campagnes. L'abolition du port du voile, ainsi que l'apparence vestimentaire et les modes de vie quotidienne des femmes prônés dans les écrits des écrivains durant la première moitié du 20^{ème} siècle, vont se propager jusqu'aux années soixante-dix. Sur ces sujets, le plus illustre des écrivains est Qāsim Amīn, considéré comme un véritable 'libérateur de la femme'¹. Il publiera dès 1899, dans le journal *Al Mouayed*, une série d'articles qu'il rassemblera en un premier livre paru la même année sur la libération de

¹ Son œuvre principale, *Tahrir al-mar'a* [*La Libération de la femme*], est publiée en 1899.

la femme. Ces articles, ainsi que son livre, subiront de vives critiques, surtout de la part du Cheik Al- Boulakî. Le deuxième livre de Qāsim Amīn, publié en 1901, *Al Maraah Al Gadidah*, «La femme nouvelle», insiste sur la nécessité de promulguer des lois qui libèrent la femme de tout ce qui peut entraver son épanouissement, en s'appuyant sur des versets du Coran pour soutenir son propos. Ces idées seront vivement appuyées par les partis politiques, qui les considèrent comme un plaidoyer en faveur de l'égalité et de la liberté. Une femme, Hoda Shaarawi, sera d'ailleurs l'alliée du parti *Al Wafd*. La participation de la femme sera désormais de mise dans tous les domaines. Les femmes deviendront même un organe actif pendant la révolution de Saad Zaghloul en 1919. Depuis lors, plus de 150 associations féminines ont été créées en Égypte.

2.3.3. La radio

Aux côtés des évolutions impulsées par la production écrite – roman, presse, poésie, nouvelles – et la production culturelle et artistique – musique, théâtre et plus tard, cinéma – le développement de la radiodiffusion comme moyen de communication sociale entre-deux-guerres a permis de diffuser largement la pensée de ces grands maîtres. Ces différents moyens de communication sont susceptibles de pouvoir agir directement sur les sentiments et les émotions, et dotent la femme – comme l'homme – de modèles à suivre. D'ailleurs, cette époque est considérée comme un âge d'or auquel se réfèrent ou rendent hommage de nombreux auteurs contemporains. Cette esquisse historique de la vie socio-culturelle vient souligner le poids considérable des apports et contributions de différentes natures, dans la réalisation des films dans une langue médiane appréciée et comprise non seulement par le public égyptien, mais également à travers le monde arabophone. Cet environnement social, qui a accueilli et couvé la démocratie et l'ouverture d'esprit, incite au progrès – croissance – continu et encourage l'évolution, la modernisation et l'aspiration à davantage d'égalité entre les deux sexes, et ce dans divers domaines.

3. L'évolution du féminisme

Nous donnons ici un aperçu de l'évolution du féminisme égyptien en tant que mouvement social, permettant de mettre en lumière les changements de pensée survenus et leurs facteurs socio-culturels. L'objectif est ici de conduire une étude sociologique critique de deux films égyptiens traitant de la vie quotidienne à des périodes différentes: le premier, *L'oreiller vide / Illusions d'amour* (El wessada el khalia / لوسادة لخالية) du célèbre réalisateur Salah Abou Seif en 1957; et le second, *Le sang de la gazelle* (Dam el ghazal / دم الغزال) du jeune cinéaste Mohamed Yassine, en 2005. Cette comparaison permettra d'illustrer les transformations sociales exercées en termes de mentalités sociales, à travers différents aspects significatifs de ces changements.

Afin de schématiser, nous proposerons deux types de facteurs: facteurs de forces et facteurs de faiblesses, dont nous ne retiendrons que les éléments nécessaires pour notre exposé sur le féminisme comme phénomène.

3.1. Les facteurs de forces

3.1.1. Le féminisme Égyptien

La Renaissance égyptienne débute au 19^{ème} siècle et s'appuie sur les sciences et l'industrie, bases d'une idéologie moderne et éclairée, surtout dans les domaines de l'exégèse et de la réinterprétation de la loi islamique; inspirées de l'esprit des Lumières, des relectures de textes sacrés répondent alors aux aspirations d'un Islam qui appelle au renouveau. Ces ouvertures stimulent et inspirent l'entreprise de travaux et de recherches intellectuelles, culturelles et scientifiques, en accord avec les valeurs de la Renaissance, du progrès et de la modernisation. Elles incitent à l'ouvrage, à l'effort et au perfectionnement. En effet, l'Islam croit en l'individu – femme comme homme – et le considère comme le pilier du développement de la société. De cette foi en l'individu découle le rejet de la vision collectiviste du socialisme qui accorde la primauté au groupe, derrière lequel s'efface le rôle de l'individu en tant qu'entité autonome et indépendante évoluant dans un cadre social. Il rejette également le fascisme, qui fait de l'État ou du leader un tout et subordonne l'individu. L'Islam croit en la liberté et la démocratie et reconnaît les autres religions.

Le développement socio-économique et politique de l'Égypte au 19^{ème} siècle bénéficie donc des savoirs et savoir-faire d'un Occident qui s'industrialise (notamment en France, la pensée de Saint-Simon), et met ces idées en application à travers un travail effectif, réel et pratique au niveau national tant sur le plan populaire qu'institutionnel, constituant le socle de l'essor industriel égyptien mais également celui de l'essor des sciences académiques, de l'enseignement, de l'éducation et de l'égalité entre la femme et l'homme. Les idées soutenant le progrès social et intellectuel connaissent alors une grande expansion et ont une grande influence sur l'interprétation des textes coraniques et de la *Sunna* (littéralement, la 'tradition du prophète': les faits, les dires, les actes, les approbations, les interdictions, les conseils du Prophète forment la *Sunna*, seconde source législative du Coran). Des théoriciens et jurisconsultes, docteurs en droit musulman, tels que Rifa'a Rafi al-Tahtawi, Mohamed Abduh, Jamal al-Din al-Afghani, Abdullah al-Nadim, Qasim Amin, Taha Hussein, Lutfi al-Sayyid et bien d'autres, mettent alors l'accent sur des versets du Coran qui ne voient aucune contradiction entre les idées et directives de l'Islam d'une part et le progrès économique politique et social d'autre part. Ils interviennent en faveur d'un grand changement d'opinion, surtout en ce qui concerne la représentation imagée. En effet, il a été prétendu à tort que le Coran interdisait les images et condamnait toute représentation et figuration humaine. De fait, il faut réserve garder quant à l'exactitude des *Hadiths* (recueil, récits, dires et gestes du Prophète Mohammad): ceux-ci n'ont pas été codifiés avant le 9^{ème} siècle, soit trois siècles après la mort du Prophète.

Ces démarches d'exégèse eurent donc un effet très important: elles contribuèrent à l'ouverture de nouveaux domaines d'initiative et de création individuelle, culturelle et artistique, et constituèrent le soubassement de l'application de la justice et du progrès social, ainsi que le support de l'apparition de nouvelles formes artistiques incluant la participation de la femme, tels que le théâtre, la danse, la musique et le cinéma.

3.2. Les facteurs de faiblesse

Les facteurs de force que nous venons de citer trouveront leurs contrepoids dans les facteurs de faiblesse suivants:

3.2.1. La résurgence des courants conservateurs

La société égyptienne, et le monde arabe en général, connaissent une période de découragement suite à la défaite de la Guerre des Six Jours en 1967, conduisant à l'affaiblissement des forces nationales et de la dynamique progressiste et moderniste des années soixante, au profit de la résurgence des forces conservatrices réformistes. Durant cette période, on assiste à un recul brutal de la position sociale de la femme et du libre exercice de ses droits politiques et sociaux. L'ensemble du système de valeurs de la société se trouve profondément impacté, en particulier en ce qui concerne le rôle et la place acquis par les femmes durant les phases précédentes de développement de la pensée libérale, et réaffirmés durant la première moitié du 20^{ème} siècle. Les meilleures conditions sociales qui avaient permis de conforter un certain nombre d'acquis intellectuels élevant la femme à une position privilégiée, sont désormais mises à mal par la déliquescence des structures sociales. De nouvelles orientations concernant la femme contredisent les desseins progressistes par le retour du voile et par des changements de modes vestimentaires, tout particulièrement dans les quartiers populaires et dans les campagnes.

3.2.2. Le déclin de l'éducation

Le taux d'analphabétisme s'accroît, en particulier dans les milieux populaires et ruraux, contribuant à la diffusion de croyances qui contredisent les principes progressistes et éclairés de l'Islam, comme le principe d'intérêt général de la participation des femmes par le travail – le travail et l'instruction sont en effet considérés par l'Islam comme des moyens essentiels de développement humain et socio-culturel, économique et politique.

3.2.3. Les rôles négatifs des moyens de communication et de culture

Ces circonstances influencent négativement la production artistique, culturelle et scientifique, qui manifeste alors de l'hostilité à la liberté de la femme et à son émancipation. Cette situation sera accentuée par l'affaiblissement de l'État dans les secteurs importants comme l'enseignement, la santé, la culture, les médias et la production cinématographique en particulier. Ces conditions encouragent la production commerciale de films conservateurs et permettent la mainmise de firmes publicitaires et

de producteurs emprunts d'idéologies religieuses conservatrices sur l'industrie culturelle. Les médias servent de supports de diffusion d'une propagande conservatrice concernant la femme et les comportements féminins. On assiste à une régression du féminisme notable dans le contenu médiatique.

3.2.4. Déclin du féminisme

Il ne fait aucun doute que les changements qui ont affecté le contenu et la forme des rôles sociaux de la femme égyptienne trouvent leur source dans le contexte général de la société, dans la sédimentation de ses réalisations et de son histoire sociale, culturelle et intellectuelle, et à travers les différentes étapes de développement de l'Égypte moderne survenues depuis le début du 19^{ème} siècle, conférant à la question de la femme, et de sa participation sociale et politique, ses spécificités. Il ne fait aucun doute non plus que les contradictions et les nombreux problèmes sociaux et économiques dont souffre la société, et surtout la femme, ont joué un rôle dans le déclin des segments de la vie sociale évoqués. La croissance du taux d'analphabétisme, en particulier dans les milieux populaires et ruraux, contribue toujours plus à la diffusion de croyances contredisant les principes égalitaires de l'Islam, qui insistent pourtant sur l'importance du travail de la femme musulmane et sur l'égalité entre la femme et l'homme dans la famille et au travail, comme plusieurs versets du Coran l'attestent. Mais, du fait de la virulence de certaines femmes et des milieux réformistes islamiques, et des nombreuses contradictions sociales et intellectuelles, les revendications politiques et intellectuelles se trouvent paralysées.

L'étude analytique de deux films qui vont représenter ces deux étapes dans l'évolution de la société égyptienne et qui seront l'objet de notre analyse dans les deux exemples suivants.

3.3. Étude de cas 1

L'oreiller vide / Illusions d'amour (El wessada el khalia / لوسادة لخالية), Salah Abou Seif – 1957.

Ce film illustre l'époque des grandes réalisations sociales, culturelles, économiques et artistiques du début du 20^{ème} siècle. À travers ce film, dont le sujet est tiré d'un roman à

succès de Ihsan Abdel Qoddous, Abou Seif donne une nouvelle dimension au film musical de l'époque. Il traite d'un thème étroitement lié aux problématiques des jeunes filles, et des femmes en général: le droit d'aimer avant le mariage. Le choix de ce sujet et son traitement sont le reflet de préoccupations et de positionnements libéraux soutenus par les idées progressistes, relayées par la voix d'écrivains, d'intellectuels – et d'ailleurs par le régime politique d'alors, partisan des courants de pensée libéraux en matière de féminisme, augurés par les écrits progressistes de Mohamed Abduh (deuxième moitié du 19^{ème} siècle) et de Qasim Amin (début du 20^{ème} siècle) à l'endroit du droit des femmes au travail et de l'égalité entre les deux sexes – courants de pensée qui ont persisté jusqu'au début des années soixante-dix, à travers leur propagation par la presse, la radiodiffusion, les chansons, les romans, les pièces de théâtre et surtout les programmes scolaires, comme nous l'avons souligné plus haut. La pensée des romanciers, qui saisissent et analysent les espérances, les sentiments profonds et les problématiques les plus saillantes de la femme, s'exprime avec spontanéité, franchise et réalisme. Il en va de même lorsque ces thèses libérales sont adaptées à l'écran par de grands artistes et intellectuels tel que Ihsan Abdel Qoddous, et Salah Abou Seif (élève et continuateur de Kamal Selim, pionnier du réalisme social égyptien déjà connu à la fin des années trente par son film *Al Azima*, «La volonté»). L'expression de ces positions et conceptions féministes par les écrivains, sociologues, journalistes, juristes, théologiens, artistes et intellectuels, fut omniprésente à travers leur engagement idéologique et la publication d'articles, de poèmes, de chroniques régulières, de dossiers et numéros spéciaux, de traductions d'œuvres étrangères. Simone De Beauvoir, dans *Le deuxième sexe*, a d'ailleurs souligné l'importance des réflexions intellectuelles pour la cause féministe: «Ces écrits ne manqueront pas de franchise».

L'expansion du mouvement féministe explique et donne donc du sens à la réalisation d'un tel film. Salah Abou Seif, par sa maîtrise de la composition de l'image et du son et grâce à un talent remarquable, a parfaitement représenté la mentalité de la classe moyenne des années soixante, en montrant les comportements respectueux des hommes envers les femmes. Le film dépeint avec beaucoup de talent l'illusion du premier amour et insiste sur les droits des filles à aimer, à mener de front une vie professionnelle et amoureuse, et à choisir un mari qui leur assure une vie paisible et même une épaulé

pour surmonter les sentiments douloureux d'un premier amour. Il dépeint également les sentiments de déception des jeunes hommes et les chagrins de leurs premiers amours, mais dans les termes d'un défi à surmonter pour une réussite ultérieure – voir scène (1) et scène (2)

C'est par sa maîtrise du langage cinématographique et de la caméra qu'Abou Seif a pu traduire avec sincérité et fidélité les idées du romancier Qoddous, et transcrire le niveau de développement de la classe moyenne égyptienne, sa mentalité et sa capacité à surmonter les épreuves de la vie. La caméra met également en scène les modes de vie et les comportements urbains des habitants du centre-ville du Caire, en particulier *Miṣr al-ḡidīdah* (ou Héliopolis), l'un des quartiers résidentiels de la classe moyenne – voir scène (3) et scène (4) – à travers un langage filmique audiovisuel, dont les dialogues et les chants, ainsi que les traits des personnages, sont convaincants et caractéristiques d'une époque pleine d'attentes et d'espairs, en termes de développement socio-culturel, économique et politique. Abou Seif met en évidence les positions intellectuelles, politiques et sociales, qui cristallisent le projet national socio-politique et économique de l'Égypte des années trente jusqu'aux années soixante-dix. Par ce film, il souligne le progrès réalisé en matière de féminisme, et le changement considérable du regard que porte la société sur la femme.

Ci-dessous des images du film : *L'oreiller vide / Illusions d'amour* (El wessada el khalia / الوسادة الخالية), Salah Abou Seif – 1957 :





3.4. Étude de cas 2

Le sang de la gazelle (Dam el ghazal / دم الغزال), Mohamed Yassine – 2005.

Ce film se situe dans une autre période de l'histoire de l'Égypte, dans les années deux mille. Produit en 2005, *Dam el ghazal* ou *Le sang de la gazelle*, évoque le déclin des

actions menées en faveur de la libération de la femme et du développement du féminisme. Avec ce film, Mohamed Yassine, réalisateur, romancier et scénariste, parvient à traduire ces idées et positions par l'image et le cadre, en abordant le sujet de manière à la fois réaliste et artistique. Il s'agit d'une création dans laquelle les modes d'expression visuels et rhétoriques se trouvent combinés. Grâce à un travail de composition des signifiants et des signifiés, différentes dénotations et connotations – ou sens premier et second – font apparaître plusieurs niveaux de lecture et de sens des signes, permettant de saisir la complexité du propos de la scène et de la situer dans un milieu social singulier et à une époque précise de l'histoire de l'Égypte. Wahid Hamed, écrivain et scénariste de talent, est spécialiste de la critique socio-politique de l'Islam, de ses causes et de ses conséquences sur le développement de la société et, surtout, sur la situation de la femme. Il estime que les années quatre-vingt-dix est la période qui cristallise le plus de contradictions socio-économiques et politiques. Il appuie son analyse sur la description de nombreuses réalités et exemples factuels que Mohamed Yassine, réalisateur de talent, a ensuite représentés à travers la composition de l'image et la parole, dans certaines séquences où il met en évidence la tension de ces positions politiques. A travers ses films, il a surtout mis en évidence les changements de perception et de traitement de la femme et des partisans féministes par les groupes conservateurs qui usent d'une violence extrême à leur endroit. Il a également mis en scène les discours, les actes et les comportements des habitants de ces quartiers pour illustrer le recul du développement et de la modernité et caractériser les appartenances et les logiques d'action propres à la mouvance conservatrice.

Ainsi, la situation du propos dans le temps et dans l'espace est primordiale. L'action se déroule dans un bidonville du Caire dans les années deux mille, à une époque où la corruption économique et politique bat son record. Le pouvoir de certains groupes religieux y est frappant; ils imposent leur droit par la violence et la punition arbitraire, particulièrement dans les quartiers pauvres et opprimés où règnent l'analphabétisme et le chômage – voir scène (1). Les scènes se jouent donc au sein de quartiers excentrés et exclus, tant géographiquement par rapport à un centre que socio-politiquement, en référence à la modernité, et assombris par des normes sociales et des idéologies hostiles à la liberté et au développement, que l'on pourrait qualifier d'antisociales. Le

personnage principal est une fille qui symbolise l'Égypte dans ce contexte socio-historique et artistique des années deux mille, dans un bidonville du Caire. La scène se déroule pendant une fête de mariage; la musique et les chants sont vulgaires, on y voit une danseuse du ventre interpréter des gestes et postures plus vulgaires et primitifs encore, et au fond du cadre, trois hommes barbus, voilés et armés arborent des tenues blanches calquées sur la mode afghane – voir scène (1). Leur présence hostile est effrayante, bien que l'on note qu'il s'agit de membres de la famille – l'un des trois est le frère de la mariée. Cette scène se termine dans les cris et la panique par une fusillade qui fait plusieurs morts. Elle est fort significative de la menace que représentent les rites et festivités sociales pour la frange conservatrice qui assoit son pouvoir et impose ses règles par la violence et les massacres. Bien que le film soit produit en 2005, il augure et anticipe l'arrivée des Frères Musulmans au pouvoir en 2012 – qui seront finalement renversés par l'armée et le peuple en 2013.

Nous décrivons ci-bas cinq des scènes les plus importantes, dont la composition des images, des paroles et des prises de vue, est la plus signifiante:

- Scène (1): La fête du mariage, la prise de vue panoramique de la caméra, qui mêle dans la même séquence la joie de la célébration et la terreur, l'assassinat, les cris et les regards de haine sur fond de musique archaïque.





- Scène (2): Le passage d'un milieu social à un autre, lorsque la fille sort de son bidonville et va travailler dans un autre quartier, pourtant proche géographiquement. On y voit sa stupéfaction et son étonnement en découvrant qu'il existe un autre mode de vie, luxueux et organisé, si proche mais si loin du sien. On y verra également sa surprise lorsqu'elle découvre qu'il y a là autant d'injustices, de corruption et de violences, mais qu'elles prennent d'autres formes, d'autres aspects. Cette scène décrit très bien la situation de dégradation de la société juste avant l'arrivée des Frères Musulmans au pouvoir.



- Scène (3): La scène dans le jacuzzi où se relaxe l'ex-mari de la patronne (Youssra), qui incarne la violence et la terreur pour son ex-femme. Par cette scène, le cinéaste exprime son opinion quant à la menace que représentent la corruption et l'inégalité entre classes sociales, qui transforment les coutumes et les pensées en profondeur, malgré les apparences. C'est la rupture entre l'Égypte d'avant les années soixante et l'Égypte de 2009.



- Scène (4): L'assassinat de la jeune fille par des terroristes.





- Scène (5): La fuite et la disparition de l'assassin. Intervenant à la fin du film, cette scène très significative prédit l'arrivée des Frères Musulmans au pouvoir.



Les grandes qualités intellectuelles et artistiques, la parfaite maîtrise des choix des termes et la précision dans le choix des lieux, des temporalités et des détails, confèrent au jeu et aux descriptions une grande spontanéité et font de ce film l'une des meilleures productions cinématographiques égyptiennes des années deux mille en matière de description socio-culturelle de la femme, et de portrait de la société.

La production d'une image de cinéma, en tant qu'œuvre plastique, requiert un niveau de technicité et d'industrie élevé, tandis que la parole, en tant que production intellectuelle, culturelle et idéologique, requiert un certain niveau de démocratie et de liberté d'expression. L'expression d'un contenu par le moyen combiné de l'image et de la parole requiert quant à lui une maîtrise supérieure de composition des modes de pensée et d'expression et nécessite une grande sensibilité artistique et intellectuelle. Il

ne s'agit pas de superposer les techniques et modes d'expression mais bien de fabriquer une unité et une entité nouvelle à partir de cette combinaison. Afin de mesurer, d'évaluer et d'analyser les objectifs et niveaux d'expression, nous recourons à un outil d'analyse de l'image et de la parole, qui s'inspire des méthodes de la sociologie critique et de la sémiologie, que nous avons déjà employé dans le cadre de plusieurs de nos recherches et études de cas. Il s'agit d'un tableau de références dont nous avons analysé le sujet, et le contenu en termes d'image et de son. Cela permet de mettre en évidence notre thèse sur l'importance de ce que l'on appelle la composition, entre l'image et le son.

<i>Cadre référentiel de pensée</i>	<i>Niveau de pensée et d'expression sonore ou auditive</i>	<i>Niveau d'expression visuelle</i>
Époque historique	Paroles (dialogues ou commentaires)	Caméra et ses mouvements
Idéologie politique à la même époque	Musique	Angles de prises de vues
Contexte politique et social	Différents effets sonores	Contenu de l'image (décor, habits et costumes)
Contexte culturel et littéraire	Rythme et niveau sonore, etc.	Jeu et expression artistique

Tab. 1 - Tableau de références

C'est cette composition qui confère aux outils linguistiques audiovisuels leur grande capacité à refléter la réalité. Il est également important de les situer dans l'espace et le temps, et de caractériser le degré d'évolution socio-culturelle, économique et politique afin de définir les modes de pensée dominants dans certains groupes sociaux, en matière de féminisme notamment, mais plus généralement à l'égard de toute la société.

Dans notre premier exemple, l'action se situe dans le quartier de Héliopolis (*Miṣr al-ḡidīdah*), un quartier de la classe moyenne, à un moment de l'histoire de l'Égypte où l'expansion des mouvements féministes manifeste une tradition qui trouve ses racines dans les mouvements intellectuels que nous avons déjà évoqués.

Dans notre second exemple, l'action se situe dans les années quatre-vingt-dix et symbolise, par l'image et la parole, le repli sur soi et la régression socioculturelle dans

les quartiers pauvres disséminés autour du Caire. Il souligne l'ampleur de la défaite des grands principes d'évolution et de développement et de l'étendue de cette défaite dans presque tous les domaines, principalement celui du féminisme.

Dans les deux exemples, le jeu des personnages et l'influence – directe ou indirecte – qu'ils exercent, sont employés par les réalisateurs comme outils pour tisser la pensée et son évolution dans le temps. Ainsi, dans le premier film, le prélude se situe dans un climat serein et calme: il s'agit de la sortie des personnages principaux de l'Université, à travers un panorama dépeignant la vie quotidienne des étudiants universitaires. Tandis que dans le second film, le prélude se situe dans un bidonville animé d'une fête de mariage et met en scène des comportements vulgaires. Le choix de ces scènes augurales offre différentes possibilités de définition symbolique des époques, auxquelles correspondent des discours politiques et intellectuels et des normes sociales différenciées.

4. Conclusion

L'étude du langage cinématographique, qui s'appuie sur une théorie du signe – la sémiologie – confirme que tout signe possède du sens (image, mot, etc.). Nous dégageons dans notre conclusion trois points essentiels.

- I. Premier point: Dans l'acception Saussurienne, selon laquelle tout signe est un «segment des deux éléments aussi dépendants que peuvent l'être les deux faces d'une seule pièce de monnaie», le signifiant est le support formel, l'image acoustique d'un mot, et le signifié est le concept ou le sens qui y correspond. Il s'agit là de constructions sociolinguistiques: c'est la société, et non la nature, qui détermine et la forme et le sens des signifiants/signifiés.
- II. Deuxième point: Il est essentiel de préciser ce que l'on entend par 'composition' et de souligner son importance en tant que méthode d'analyse filmique permettant de dégager et de resituer un sens à une époque et dans un contexte donné, et de pouvoir définir une démarche intellectuelle qui serait capable d'exprimer une orientation et une logique claires, qui pourrait avoir des motivations et des

objectifs inexprimés. Ces méthodes consacrées à l'étude critique des contenus de l'audiovisuel, comme la notion de composition qui distingue les signifiants de leurs signifiés, ajoutent une épaisseur à l'analyse de la pensée audiovisuelle d'un film de cinéma ou même, du contenu d'une émission de télévision. Il s'agit donc de mesurer le potentiel informatif de l'image cinématographique, en la considérant comme une unité située dans un contexte scénographique et discursif, en analysant sa composition afin d'en déduire le sens que l'on a voulu lui donner.

- III. Troisième point: Le rôle de la parole (ou discours) et de l'image dans la composition. Si la parole constitue la matière intellectuelle, par ses propriétés rhétoriques et sa capacité à délivrer des informations précises et fidèles, l'image, elle, exprime son propos à travers sa constitution et la composition des différents éléments artistiques, qui relèvent d'une réalisation et d'une direction orientées par un projet et une perspective artistique, certes, mais également intellectuelle et culturelle. Selon nous, la composition de l'image et de la parole, et la force d'impression qu'elle dégage, est un outil d'analyse qui met en exergue les fondements de la réalisation du commentaire et de la rhétorique dans la réalisation audiovisuelle, cinéma et télévision.

Il est donc toujours nécessaire de traiter des sujets réalistes pour informer et éduquer, tel que nous l'ont montré les deux exemples de films présentés, appartenant au genre cinématographique du réalisme social. Seul ce type de production est capable de contribuer au renforcement des différentes idées politiques visant à préserver les identités nationales et à promouvoir leur essor et leur émancipation, en éclairant certains aspects de la vie quotidienne d'une société.

Bibliographie

- Abdel-Malek, A. (1969), *Idéologie et renaissance nationale. L'Égypte moderne*, Paris, Éditions Anthropos.
- Amīn, Q. (1901), *La femme nouvelle* (titre original: Al Maraah Al Gadidah).

Amīn, Q. (1889), *La libération de la femme* (titre original: Tahrir al-mar'a).

Saussure, F. (de) (2002), *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

Filmographie

Abou Seif, S. (1957), *L'oreiller vide / Illusions d'amour* (titre original: El Wessada el Khalia, لوسادة لخالية), adapté du roman de Ihssane Abdel Koddous.

Yassine, M. (2005), *Le sang de la gazelle* (titre original: Dam el ghazal, دم الغزال), adapté du roman de Wahid Hamed.

Selim, K. (1939), *La volonté* (titre original: Al Azima, لعزيمة).

Short on work: rappresentazioni audiovisive tra ricerca, lavoro e vita quotidiana

di *Tommaso Fabbri**, *Antonella Capalbi**, *Eleonora Costantini**, *Giulia Piscitelli* e *Giorgio Luigi Riso*¹

* Fondazione Marco Biagi, Università di Modena e Reggio Emilia

... what can you do with pictures that you couldn't do just as well with words (or numbers)? The answer is that I can lead you to believe that the abstract tale I've told you has a real, flesh and blood life, and therefore is to be believed in a way that is hard to do when all you have is the argument and some scraps and can only wonder if there really is anyone like that out there.
Howard Becker

1. Introduzione

Il presente articolo si propone di presentare alcune riflessioni sul percorso di attività e di ricerca sviluppato all'interno di *Short on Work*, un concorso internazionale di video brevi sul lavoro contemporaneo (<http://www.shortonwork.org>). Il concorso, ideato e lanciato nel 2012 dalla Fondazione Marco Biagi dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, si configura come un percorso di ricerca visuale nell'ambito della Scuola Internazionale di Dottorato in Lavoro, Sviluppo e Innovazione. Un approccio che da un lato offre delle rappresentazioni originali del lavoro e che dall'altro può condurre allo sviluppo di strumenti di analisi e di riflessione sul lavoro contemporaneo.

L'obiettivo di *Short on Work* è la ricerca, la valorizzazione e la promozione di opere audiovisive; l'ipotesi su cui si basa questo percorso è che la produzione contemporanea di rappresentazioni audiovisive del lavoro, con le novità che essa esprime nelle forme e nei contenuti, sia capace di cogliere in maniera nuova e plurale le importanti trasformazioni che hanno caratterizzato il lavoro negli ultimi decenni, superando così la

¹ Questo saggio nasce da un lavoro assolutamente collettivo; tuttavia l'attribuzione dei paragrafi è da intendersi come segue. L'introduzione, le conclusioni e il par. 2 sono da attribuire a tutti gli autori; il par. 4 è da attribuire a Giulia Piscitelli e Giorgio Riso; il par. 5 a Eleonora Costantini; il par. 6 ad Antonella Capalbi. Di Tommaso Fabbri è la direzione scientifica del progetto.

tradizionale polarizzazione tra cinema d'impresa e documentario sociale. In tal senso, *Short on Work* predilige un approccio all'audiovisivo come strumento e pratica di documentazione, ricerca, inchiesta, auto-rappresentazione e riflessione. Partendo da una premessa metodologica, l'articolo svilupperà alcune riflessioni su questa esperienza nel suo complesso e analisi mirate di alcuni film pervenuti.

2. 'Short on Work'

Short on Work ha al suo attivo cinque edizioni, realizzate a partire dal 2012: si è così formato un archivio che oggi raccoglie circa 400 video provenienti da diversi paesi del mondo (sul totale, sono prodotti in Italia il 32% dei video pervenuti). Questo archivio può quindi essere considerato un repertorio sufficientemente rappresentativo delle idee sul lavoro presenti nell'odierno immaginario di diverse culture.

Short on Work può dunque essere letto come un progetto di Sociologia sulle Immagini: partendo dal presupposto che «art and science [...] need not to be opposed if the art is in the service of more accurate description (MacDougall 2011, 102)» e che un'opera audiovisiva è un prodotto culturale, un artefatto con precise volontà comunicative che si presta a numerosi e diversi piani di lettura e di analisi, in parte espliciti e in parte impliciti, l'obiettivo di *Short on Work* è portare avanti una riflessione scientifica interdisciplinare. In un documentario, anche di pochi minuti, si possono rintracciare le scelte valoriali dell'autore, le sue precise scelte estetiche, narrative e tecniche, la sua idea del lavoro e il pubblico a cui mira: ciascuno di questi livelli può essere analizzato con diversi codici socioculturali (Mattioli 2007) e categorie disciplinari proprie, dal diritto del lavoro alla teoria e tecnica dei media, dalla sociologia dell'organizzazione e dalla storia del lavoro alla semiologia.

Ma *Short on Work* vuole essere anche un progetto 'applicato', in quanto intende individuare nuovi criteri tipologici, teorici e tecnici utili ad analizzare le rappresentazioni audiovisive del lavoro e a orientare nuove produzioni, anche a fini didattici e di ricerca. Questo ha notevoli ricadute sia dal punto di vista della diffusione di argomenti di ricerca scientifica sia dal punto di vista didattico, date le possibilità di

utilizzare la documentazione audiovisiva così raccolta nelle diverse strutture connesse alla formazione, e in generale sul territorio.

Le radici di *Short on Work* affondano poi nel fatto che il lavoro è un'attività umana da sempre rappresentata e analizzata attraverso le immagini, tanto nell'ambito delle scienze sociali quanto in quello documentaristico: per fare solo alcuni esempi si possono citare Lewis Hine, primo sociologo-fotografo che già alla fine dell'Ottocento si dedica a indagare le condizioni di lavoro dei minori attraverso il mezzo fotografico, e Frank Gilbreth, che nei primi vent'anni del Novecento usa la cinepresa per analizzare i movimenti caratterizzanti vari compiti (*task*) al fine di creare modelli scevri da atti superflui, in un'ottica di ottimizzazione dei tempi propria della tayloristica direzione scientifica del lavoro. A questi pioneristici esempi ne sono seguiti molti altri, tanto che è possibile ripercorrere, attraverso queste indagini, molti dei principali paradigmi e delle principali teorie delle scienze sociali: dall'impianto strettamente positivista delle origini, al soggettivismo dei *workplace studies* (Parolin 2008), fino alle pratiche etnografiche di campo della sociologia (Ganne 2012; Sebag 2012) e dell'antropologia dei nostri giorni (Buob 2015; Lallier 2011). Sul versante documentaristico, si può partire dall'ancora attualissimo lavoro di John Grierson (cfr. Grimshaw 2001) nell'Inghilterra degli anni Trenta fino ad arrivare ai tanti festival, concorsi e rassegne cinematografiche e documentaristiche oggi dedicate al lavoro in Europa² e nel mondo, che non fanno che attestare l'utilità dell'accostamento tra immagini e parole del lavoro (Fabbri 2015).

3. Le opere dell'archivio di *Short on Work*: alcuni focus

Che cosa ci raccontano i documentari brevi sul lavoro che abbiamo raccolto, visionato e studiato nel corso di questi anni? I paragrafi seguenti intendono dare conto di alcune chiavi di lettura, di alcune piste di analisi emerse mano a mano che il progetto si sviluppava. Queste riguardano la presenza di una dimensione ideologica nelle rappresentazioni pervenute al concorso, il tema del lavoro industriale e della dimensione collettiva cui è legato; il lavoro dei migranti e la rappresentazione delle figure femminili. Si tratta di distinti spunti di riflessione nati dalla volontà di indagare più a

² In Europa, la più importante è probabilmente il festival di Poitiers (<http://filmerletravail.org/>).

fondo alcune evidenze restituite dai video pervenuti al concorso o da specifici interessi di ricerca dei componenti del gruppo di lavoro.

4. Lavori vecchi e lavori nuovi nell'archivio di *Short on Work*. Per andare oltre il senso comune

La prima impressione che si ha visionando le opere raccolte nei primi anni di *Short on Work*, è che una parte molto rilevante dei documentari presentati sembra polarizzarsi lungo una linea che separa lavori “nuovi” e lavori “vecchi”. L'obiettivo di questo paragrafo è indagare questa distinzione attraverso categorie proprie delle discipline delle scienze sociali.

***4.1. Fordismo e postfordismo tra ideologia e rappresentazione: alcuni esempi*³**

Il lavoro, da sempre al centro del dibattito economico e sociale, e più che mai in un periodo di persistente crisi economica come quello che stiamo attraversando, è un tema su cui discipline differenti si misurano nell'analizzarne le caratteristiche e i cambiamenti. Il discorso scientifico sul lavoro di *mainstream* ha adottato una chiave descrittiva e interpretativa imperniata sulla contrapposizione tra il sistema economico e sociale taylorista-fordista, proprio di un passato recente e ormai in declino cui vengono attribuiti i caratteri della stabilità, della prevedibilità, della determinatezza e della sicurezza (Butera 1990), e il sistema postfordista, più efficace ed efficiente in quanto più aderente alla complessità contemporanea. Due categorie contrapposte, *fordismo* e *postfordismo*, vengono così utilizzate per rappresentare i fenomeni oggetto d'analisi.

Il discorso scientifico sul lavoro sembra condividere e presupporre, in prevalenza, una concezione di realtà sociale come entità oggettivata e reificata, in cui le trasformazioni economiche e sociali al centro dell'indagine appaiono come fatti precostituiti, già dati, come fenomeni dotati a priori di una certa oggettività. Sembra cioè possibile intravedere la presenza di una vera e propria ideologia del discorso economico. Un primo possibile percorso di indagine sull'archivio di *Short on Work* può

³ Questo paragrafo attinge ampiamente all'articolo *Le rappresentazioni audiovisive del lavoro: analisi dell'archivio di Short on Work - concorso per documentari brevi sul lavoro* scritto con Antonella Epifanio e apparso sul numero 5/2015 della collana «Quaderni Fondazione Marco Biagi» - Sezione Saggi.

dunque riguardare la presenza o l'assenza di ideologie, siano quella appena descritta o altre, nelle produzioni audiovisive sul lavoro pervenute al concorso in questi anni.

Se è vero che qualsiasi tentativo di conoscenza si accompagna a una certa concezione dei fenomeni sociali e della natura della conoscenza di tali fenomeni, frutto di scelte più o meno consapevoli, anche le rappresentazioni audiovisive possono essere considerate esiti di un percorso di conoscenza della realtà sociale alla base del quale vi è una teoria, intesa come modo di costruire le pratiche e i significati del mondo (Iervese 2013). Dunque, al loro interno è possibile identificare una certa concezione di ciò che viene rappresentato, la cui comprensione può aiutare a interpretare in maniera più profonda il significato che esse producono e veicolano. Questo pare affermarsi in maniera ancora più forte oggi, se è vero che, come afferma molta letteratura, un numero sempre maggiore di documentaristi fa uso con sempre maggiore consapevolezza di metodologie proprie delle scienze sociali (Spagnoletti 2012) e che il documentario d'autore si distingue dal "format documentario" per il suo configurarsi come cinema di ricerca (Iervese 2013).

Dunque, le concezioni di realtà sociale che costituiscono le principali posture epistemologiche proprie delle scienze sociali, e che come noto risalgono al *Methodenstreit*, la disputa sul metodo che si tenne in Germania tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo (Rossi 1997), possono essere utilizzate come bussole per identificare l'orientamento prevalente non solo di una proposta teorica ma anche delle rappresentazioni audiovisive che rappresentino fenomeni sociali. Le concezioni di realtà sociale sono infatti alternative di conoscenza, opzioni di scelta su come intendere e conoscere la realtà.

Partendo dalla descrizione delle professioni artigianali è evidente come, in particolare quelle produzioni audiovisive provenienti dall'Italia, siano spesso basate su una medesima struttura: un'intervista al solo protagonista, girata interamente nella sua bottega da cui la telecamera non esce mai. Facendo riferimento alla classificazione operata dal critico Bill Nichols (2001) sulle strutture e sulle modalità di comunicazione dei documentari, siamo in presenza di un discorso diretto presentato attraverso uno stile di comunicazione riconducibile a quella che Nichols (2001) chiama "modalità espositiva" (*expository form*). Anche se non è presente un commento fuori campo o una

‘voce autorevole’, vi è comunque il riferimento esplicito a uno spettatore/interlocutore a cui il protagonista si rivolge guardando direttamente in camera; la narrazione si svolge in maniera unitaria e omogenea; infine, le immagini non svolgono alcuna funzione narrativa ma hanno lo scopo di sostenere quanto l’intervistato racconta, illustrandolo, descrivendolo, specificandolo ed esemplificandolo. Sono le parole e non le immagini, infatti, a sostenere la logica informativa di video come questi.

La bottega, protagonista dei video insieme all’artigiano stesso, viene a configurarsi come un “mondo” chiuso, destinato a scomparire, abitato dal solo titolare e privo di interazione con l’esterno. Le uniche interazioni presenti nei video, infatti, sono quelle del protagonista, e più precisamente delle sue mani, riprese spesso in primo piano, con gli attrezzi del suo mestiere. È proprio attraverso questo tipo di interazione che si esplica tutto il *saper fare* dell’artigiano: la sua conoscenza è infatti la vera protagonista di questi racconti.

Ne è un esempio *Bonvini, inscì e compagnia bela* (Matteo Mattana 2011), video premiato con una menzione speciale nell’edizione 2013. Si tratta di un’intervista al proprietario di una cartoleria/tipografia storica milanese. Delle quattro sequenze che compongono il documentario tre sono dedicate alla ricostruzione della storia di questa bottega; sono identificabili sia da un punto di vista formale, per la presenza di uno stacco consistente in una carrellata sui cassetti contenenti i caratteri tipografici che le separa l’una dall’altra, sia da un punto di vista temporale. Il protagonista, infatti, narra, anche con l’aiuto di alcune foto d’epoca, le vicende della tipografia suddividendole in “fasi” (l’apertura, la trasformazione da cartoleria a cartoleria-tipografia, la sua entrata nell’impresa) e a ciascuna di queste è dedicata, appunto, una sequenza. Solo nell’ultima, dedicata agli strumenti del mestiere, vi è un netto cambiamento di immagini e protagonisti: al centro della scena vi sono le macchine che assumono un valore quasi sacrale.

Si può dire che in questi video vi sia, oltre all’evidente intenzione di mantenere memoria di cose che presto andranno perdute, una volontà di valorizzare la conoscenza connessa al lavoro. L’artigiano degli anni Duemila è quindi rappresentato come una sorta di ‘lavoratore della conoscenza’: questo potrebbe essere il modello di tipo figurato

astratto – per riprendere una terminologia adottata da Francesco Casetti e Federico di Chio – che sottostà a queste opere.

Lavoratori della conoscenza è un'espressione usata per indicare alcune tipologie di lavoratori dell'epoca postfordista; poiché, come abbiamo affermato, la conoscenza è uno dei protagonisti dei video sull'artigianato, sembra applicabile anche alle rappresentazioni che abbiamo appena descritto. Proprio per questo, colpisce il contrasto tra l'attualità di questa espressione e la fortissima connessione col passato – ma non col presente e tanto meno col futuro – del mondo rappresentato dalle opere che stiamo analizzando, a cui pure essa può essere riferita.

Se è vero che un tratto caratterizzante del taylorismo-fordismo è la cooperazione tra un grande numero di lavoratori, il lavoro artigianale protagonista di questi video richiama pur sempre la categoria *fordismo* elaborata nel *mainstream* sia perché si tratta di una professione tipica del passato e in via d'estinzione sia perché il mondo che evoca presenta tutti quei caratteri di stabilità e prevedibilità oggi scomparsi. Inoltre, le scelte tecniche adottate dal documentarista sembrano costruire una rappresentazione riconducibile ad una concezione della realtà come entità oggettiva e reificata. L'oggetto della rappresentazione, infatti, pare dotato a priori di un suo significato, chiaro e inequivocabile, che tutta la narrazione contribuisce a veicolare e a rinforzare: alcuni lavori stanno scomparendo e con essi i saperi e le conoscenze di cui sono portatori i lavoratori che li hanno svolti.

Quella sull'artigianato non è, però, l'unica narrazione riguardante lavori tipici del periodo fordista: ve ne è un'altra, che si pone simmetricamente rispetto a quella che abbiamo appena descritto, e riguarda lavori riconducibili al settore primario (pastorizia, agricoltura). Innanzitutto, si tratta di lavori che vengono svolti da giovani che scelgono di seguire questa strada “per vocazione”, e non da anziani come nel caso dell'artigianato. Secondariamente, i protagonisti e i loro lavori sono totalmente immersi nel macrocontesto economico contemporaneo: in queste opere è infatti rappresentato un mondo aperto, globalizzato e in evoluzione, in cui le nuove tecnologie vengono adottate e utilizzate.

Ne è un esempio il video *Sardu shearing* (Norma Colombero 2010), vincitore dell'edizione del 2013. Si tratta di un racconto corale di stampo etnografico o, per

riprendere la classificazione di Nichols (2001), di un documentario basato su una “modalità partecipativa”: i protagonisti – un gruppo internazionale di tosatori che ogni anno si ritrova per fare la stagione in Sardegna – vengono non solo intervistati in uno spazio individuato per ospitare questa funzione (nel caso specifico, un bar) ma anche seguiti nelle attività lavorative di ogni giorno che avvengono in diversi luoghi. Il video è interessante perché presenta una struttura differente rispetto a quella fino ad ora illustrata e perché mostra un lavoro che, sebbene non nato in tempi recenti, si interfaccia con tutte le caratteristiche del contesto macroeconomico contemporaneo descritte nel paragrafo introduttivo e conseguentemente si modifica.

Vediamo, infatti, i tosatori lavorare in *team* come avviene nelle più moderne organizzazioni, ascoltiamo i loro racconti sulla necessità di andare all'estero per specializzarsi (come fanno molti giovani laureati), e li osserviamo mentre usano tecnologie nuove rispetto a quelle tradizionali (la macchinetta, come viene chiamata nel video, anziché le forbici). I tosatori si configurano quindi come una *comunità di pratica* internazionale dai confini molto fluidi.

È evidente la matrice *soggettivista* di questo video: i tosatori sono una comunità nella quale la regista è entrata, di cui ha fatto esperienza e con cui ha interagito cercando di acquisirne valori e significati che ha successivamente ricostruito. Nel video diventano così esplicite, anche se non in maniera massiccia, le dinamiche che si instaurano tra osservatore e soggetti osservati, come testimoniano le riprese degli spostamenti in automobile di Ignazio (uno dei tosatori) in cui vengono colti frammenti di dialogo con la regista. Vi è, inoltre, una certa attenzione all'interazione sociale; le interviste, infatti, non sono l'unica modalità di rappresentazione del fenomeno preso in esame: anche le azioni degli attori sociali acquistano rilevanza. Si tratta di caratteristiche che fanno sì che le immagini acquisiscano una propria autonomia: non sono più le sole parole a costituire l'asse portante della comunicazione. Inoltre, è evidente la volontà di rappresentare fenomeni percepiti come unici, irripetibili e specifici di un dato contesto. La scelta di indagare la comunità dei tosatori, infatti, deriva proprio dal suo essere percepita come “inconsueta” e “altra”.

Venendo alle professioni tipiche dell'epoca postfordista, i documentari aventi per tema il *coworking* sono caratterizzati anch'essi da interviste girate interamente nello

stesso luogo; e, anche se sono coinvolti diversi soggetti e non più uno solo, non vi è in realtà alcun confronto di punti di vista. Si tratta, cioè, di documentari in cui gli intervistati fungono da testimoni a cui il regista delega il ruolo di rafforzare, attraverso le loro storie, il proprio punto di vista: una scelta che nel video *Coworking in progress* (Luciano De Simone, Andrea Laszlo De Simone, Antonio Orria 2013), viene esplicitata dalla presenza di una voce narrante, la “voce dell’autorità” per dirla con Nichols (2001), che ha proprio questa funzione. In questo caso, quindi, si tratta di documentari ascrivibili appieno alla modalità espositiva delineata all’inizio di questo paragrafo. Anche in questo caso, quindi, la realtà rappresentata pre-esiste all’operazione di osservazione audiovisiva e quest’ultima ne restituisce narrativamente l’oggettività.

Non deve stupire che narrazioni su lavori così diversi siano rappresentati attraverso una modalità così simile: i video sull’artigianato e quelli sul *coworking* non sono infatti in contrapposizione. Riflettendo la medesima concezione dei cambiamenti economici e sociali, queste due narrazioni si collocano, piuttosto, come due polarità poste ai due estremi di una stessa linea di continuità. Questa continuità, peraltro, è esplicitata proprio nel video *Coworking in progress* in cui una delle forme di *coworking*, il FabLab, è messa in connessione diretta proprio con l’artigianato. Si dice infatti:

Riccardo Luna, dialogando con Massimo Banzi, si chiedeva cosa dovrebbe essere portato in Italia per il futuro del lavoro. E Massimo disse che non c’erano FabLab; in Italia non ce n’erano a quel tempo, sebbene sul territorio italiano ci fosse una grande tradizione artigianale (De Simone *et al.* 2013).

Dunque, se alcune delle nuove forme organizzative rappresentano in un qualche modo l’evoluzione dell’artigianato, ponendosi in continuità con esso, è coerente che vengano rappresentate attraverso strutture simili, figlie di una medesima ideologia.

4.2. Il lavoro industriale e la dimensione collettiva

Un aspetto che attraversa tutte le opere pervenute al concorso è l’appartenenza dei lavori rappresentati ad ambiti peculiari, inconsueti, poco diffusi, artistici, e che in tutti i casi vedono una centralità dell’individuo al lavoro. Quello che rumorosamente sembra mancare è la rappresentazione del lavoro di coloro che probabilmente, costituiscono

ancora la maggioranza dei lavoratori: gli operai, gli impiegati nei servizi, negli ospedali, nei call-center o nella pubblica amministrazione. Un'operazione come *Short on Work* fatta fino agli anni '80, probabilmente avrebbe richiamato molte opere incentrate proprio sulla fabbrica e il lavoro operaio. Nei cortometraggi arrivati di questa realtà non c'è praticamente traccia, nonostante la maggioranza della popolazione svolga il proprio lavoro ancora all'interno di strutture e organizzazioni di questo tipo.

Invece, sono solo quattro le opere su questo tema selezionate nelle varie edizioni, e un primo dato significativo è che due sono ascrivibili alla *fiction* e non al genere documentario. È interessante sottolineare che una di queste opere, il video *Lainer*⁴ di Anna Intemann e Dana Loeffelhol è un *mockumentary*, ossia un finto documentario in cui eventi e personaggi fittizi sono presentati come reali. Se la scelta della *fiction* implica il ricorso a stilemi ricorrenti nell'immaginario, in questo caso ne è evidente esempio l'attenzione che in *Lainer* è dedicata all'entrata degli operai nel loro luogo di lavoro: un'immagine che ha caratterizzato la rappresentazione del lavoro di fabbrica lungo tutta la storia del cinema.

Il fatto che la *fiction* sia utilizzata solo nei casi in cui il tema trattato è il lavoro in fabbrica e non in altri può poi, in qualche modo, essere considerato un indice dell'impenetrabilità di questi luoghi, che tuttora persiste e che da sempre costituisce uno dei principali motivi della mancata rappresentazione di questa tipologia di lavoro.

Nei due casi in cui l'opera, invece, è riconducibile al genere documentario ci troviamo davanti a una struttura basata sempre su interviste ma in cui queste implicano la messa a confronto di diversi punti di vista; inoltre non viene solo portata avanti una narrazione ma vengono messi a fuoco temi e problemi definiti che vanno dalle tematiche di genere alla gestione d'impresa. Si tratta di un'altra declinazione della modalità partecipativa del documentario, in cui attraverso le interviste si analizza una questione sociale. È da notare, inoltre, che questi sono tra i pochi casi in cui oggetto del video è il lavoro subordinato, la fattispecie giuridica storicamente fondamentale dell'ultimo secolo e su cui è stata plasmata la normativa lavoristica.

Quando c'è, quindi, il riferimento è alla fabbrica fordista, con tutte le caratteristiche proprie di questo tipo di organizzazione; solo in un caso – tra l'altro appartenente alla

⁴ Il video è stato premiato con una menzione speciale nell'edizione 2014.

fiction – è rappresentata una realtà aziendale di tipo diverso, in cui il centro delle attività sono le transazioni e non la produzione. Non è quindi la fabbrica a essere diventata postfordista: nelle rappresentazioni pervenute al concorso, la fabbrica non è un mondo aperto né trasparente, ma gerarchico e circondato da alti muri di cinta.

Questo è significativo se si pensa che proprio la fabbrica è una delle realtà su cui maggiormente si è concentrata l'attenzione delle discipline economiche e sociali per analizzare il cambiamento di questi decenni. A trasformarsi, invece, a fare i conti con le trasformazioni economiche e sociali e le innovazioni dei nostri tempi sono, in modi diversi, altri lavori, meno strutturati e più riconducibili alla tradizione.

Ciò che sembra quindi emergere è la scomparsa di quella dimensione collettiva del lavoro che è stata la principale chiave di lettura dei fenomeni legati al lavoro nel '900. Ciò, è bene notarlo, senza che i lavori del '900 siano realmente scomparsi: il lavoro operaio o impiegatizio dipendente non è scomparso; dietro l'ormai annoso problema delle false partite Iva o dei rapporti di collaborazione si staglia l'ampiezza che ancora riveste il lavoro dipendente tradizionale.

La nuova dimensione collettiva degli anni Zero, propria degli spazi di *coworking* e dei nuovi lavori che si fondano sulla collaborazione tra più persone, che nascono proprio dalla capacità di mettere insieme saperi e competenze, sembra differenziarsi profondamente da quella accennata in precedenza: innanzitutto perché la dimensione individuale, pur all'interno di dinamiche collettive, resta di importanza centrale; in secondo luogo perché il rapporto tra lavoro e individuo muta di segno. L'individuo non si definisce più infatti, se non in piccola misura, attraverso le categorie del lavoro: se nel corso del '900 il termine *operaio* non definiva solo un'attività lavorativa, ma era per molti una vera e propria bandiera identitaria, oggi questa parola indica semplicemente una delle attività del soggetto che al pari di altre contribuiscono a definirlo.

Dunque la richiesta di rappresentare il lavoro fatta da *Short on Work* ci rimanda un quadro in cui le condizioni 'sociali' del lavoro sono profondamente mutate. Non ci sono quasi fabbriche o altri luoghi collettivi di lavoro nei cortometraggi presentati. Quando ci sono, sono dismessi, scheletri di un'altra epoca, come esemplificano alcuni video girati in fabbriche abbandonate o il documentario *Ergon/Thanatos* di Werther Germodari, in cui silenziosamente vengono giustapposte immagini di grandi impianti industriali e

reperiti archeologici, quasi a tirare un filo fra due grandeur ormai monumenti solo a se stessi. Sembra quasi ci sia una sorta di impossibilità di vedere la dimensione collettiva del lavoro.

Senza dimenticare delle difficoltà ben note di realizzare un documentario all'interno di un contesto produttivo tradizionale come quello industriale, viene da pensare che questa invisibilità della fabbrica come luogo simbolo del lavoro sia in un qualche modo da collegare all'età degli autori, quindi al mutamento che si è dato con gli anni '80, quando, in parallelo all'emergere della svolta neoliberista, si è proceduto verso una destrutturazione del lavoro a favore di una regolamentazione sempre meno mediata da istanze collettive e sempre più affidata al mercato. Quindi in ultima istanza alle relazioni individuali.

All'interno della dicotomia fordismo/postfordismo, ciò che con la fine del millennio viene messo in scena è la lettura secondo cui il mutamento del modello produttivo che si è determinato si connota per la promozione di una attenzione al ruolo del lavoratore, e quindi un'attenzione alle sue esigenze, con il conseguente riconoscimento della sua formazione in vista di una maggior autonomizzazione, in un'ottica di *empowerment*; una trasformazione del modo di lavorare dall'esecuzione di compiti prestabiliti a forme di lavoro in team dove ciò che viene valorizzato è il sapere e la capacità di affrontare e risolvere i problemi da parte del lavoratore stesso. Di questa lettura è stato da più parti denunciato il carattere ideologico, che nasconde certamente un epocale mutamento nelle modalità produttive avvenuto nell'arco degli ultimi trent'anni, ma che ha visto una subordinazione dell'attività lavorativa alle logiche produttive e di valorizzazione finanziaria ancor più marcate che nell'epoca precedente (Salento e Masino 2013).

L'agire combinato di vari fattori che accompagnano i processi di ristrutturazione produttiva orientati ad una sempre maggior estrazione di valore, come la progressiva erosione del ruolo dei sindacati, la moltiplicazione delle tipologie contrattuali a disposizione della parte datoriale, la progressiva emarginazione del ruolo riconosciuto alla contrattazione collettiva, sostituita in questo dalla contrattazione aziendale, comportano una sempre più massiccia individualizzazione delle relazioni di lavoro. Interessante notare allora come alcuni cortometraggi (spesso i più strutturati) sembrano rispondere alla domanda che rappresenta il *mainstream* della narrazione sul lavoro:

Cosa si aspetta oggi un promotore di un concorso sulla rappresentazione del lavoro? La risposta è nelle tipologie vincenti e patinate del lavoro come i progetti di *coworking*, le start up, il *crowdfunding*, i nuovi maker, in una parola tutto quello che va sotto l'idea di job creation, di imprenditorialità individuale, il successo come ci viene descritto nella retorica del giovane intraprendente.

C'è stato un momento alla fine del '900 dove si è parlato a lungo di “declino” o addirittura di “fine” del lavoro, secondo previsioni orientate a sottolineare un calo della centralità, dell'importanza e del valore del lavoro subordinato tipico del secolo XX:

la transizione in corso ci sta portando dalla società del Lavoro alla società dei lavori: lavori con modulazioni di durata e regimi di tutela diversi dalla prestazione temporalmente definita e dai rapporti temporalmente indefiniti tipici del '900. Lavori che non dissolvono il Lavoro ma che gli conferiscono statuti differenziati... Come ci si potrà formare una identità sociale in mezzo a così tanti lavori e così tante forme di impiego? Allora 'le' identità, più identità? (Accornero 2000, 204).

4.3. Alcune considerazioni

Le rappresentazioni audiovisive sul lavoro sembrano mutuare dal discorso economico di *mainstream* l'uso delle due categorie fordismo vs postfordismo, basando per buona parte su di esse la propria struttura. Dall'analisi delle opere provenienti dall'archivio di *Short on Work* emerge, infatti, la presenza di alcune modalità di rappresentazione ricorrenti: da una parte vi sono i lavori tradizionali, riconducibili al sistema economico e sociale ford-taylorista; dall'altro lato invece, sono presenti le nuove professioni dell'epoca postfordista.

In alcuni casi, questa contrapposizione viene incorporata in una tipologia di video che rimanda ad una concezione di realtà sociale come entità oggettiva e reificata, dotata a priori di un suo significato e di una sua oggettività che l'opera non contribuisce a determinare ma solo a veicolare. Si tratta di rappresentazioni che possono essere definite *ideologiche*, proprio perché, in maniera simile a quanto avviene all'interno del *discorso economico di mainstream*, raccontano le trasformazioni economiche e sociali come fatti precostituiti e già dati ed enfatizzano il tema del cambiamento

rappresentandolo come un processo necessario e inevitabile. In questi casi, il significato è chiaro: vi sono professioni che rappresentano il futuro del lavoro e dell'economia e altre in via d'estinzione, da documentare con una sorta di odierna *urgenza documentaria* che in un qualche modo ricorda lo spirito della cosiddetta *urgent anthropology* praticata dai pionieri di questa disciplina.

In altre opere, invece, le categorie fordismo vs postfordismo vengono utilizzate per rappresentare il senso che filmmaker e protagonisti attribuiscono alla realtà sociale oggetto d'osservazione e alla propria esperienza. Queste rappresentazioni sono riconducibili ad una concezione di realtà sociale di tipo *soggettivista*, che tende ugualmente a reificare la realtà, oggettivando, a posteriori, il senso che gli individui attribuiscono al proprio agire e alla propria esperienza. Il video, in altre parole, si rivela uno strumento che permette a chi è ripreso di oggettivare, attraverso lo sguardo del regista, esperienze e vissuti individuali. Anche queste opere manifestano un carattere ideologico, proprio perché raccontano le trasformazioni economiche e sociali come fatti precostituiti e già dati.

Dietro la polarità appena richiamata, sembra però emergere anche l'affermarsi dell'individuo che lavora. Nelle rappresentazioni del lavoro raccolte in questi anni si osserva la scomparsa del 'lavoro' di novecentesca memoria a favore dei 'lavori', declinati secondo le categorie tipiche del nuovo millennio, nel loro essere precari, flessibili, intermittenti, incapaci di dare quell'identità sociale ed economica che il 'lavoro' del '900 forniva in modo massiccio.

Sembra di sentire risuonare ciò che dice Ulrich Beck (2000; 2002). sull'autoriflessività della costruzione dell'identità: come questa sia sempre meno definita da una appartenenza e sempre più da decisioni (libere?) dei soggetti i quali si costruiscono l'identità quasi 'a la carte' prendendone i caratteri dai diversi luoghi che scelgono di frequentare (lo yoga, il partito, la chiesa, o gli altri interessi, altri ambienti frequentati) (Beck 2000; 2002).

Ciò che viene rappresentato allora costituisce una straordinaria testimonianza sulle modalità di percezione del lavoro. Ciò che appare cambiato quindi non sembrano tanto i lavori (la riparazione di biciclette, la stampa di libri o le attività artigianali più varie)

quanto la relazione che si struttura fra lavoratore e lavoro, il ruolo del lavoro nel suo tempo di vita e nella costruzione dell'identità dell'individuo.

Parafrasando il recente libro di Michele Serra (2015), la nostalgia del passato sembra derivare dalla mancanza di futuro, dalla mancanza di senso che il futuro dà, dalla mancanza di una finalità del “fare” inteso anche come “fine”. L'attuale condizione di precarietà che vede le giovani generazioni vivere un tempo che si ripiega su se stesso, e li condanna a vivere in un eterno presente, costituisce probabilmente lo sfondo su cui leggere la trama di questa lettura dei ‘lavori vecchi’ (Bartezzaghi 2015). Come considerazione finale si potrebbe dire che se l'obiettivo del concorso era scandagliare le rappresentazioni del lavoro contemporaneo, quindi la percezione di questo nella attuale realtà economica e sociale, la realtà delle opere raccolte, all'opposto, ha presentato una rappresentazione dell'individuo che lavora, rappresentazione che quasi prescinde dal lavoro svolto per concentrarsi sugli aspetti identitari legati a tale attività. In una battuta, ciò che sembra emergere dal complesso dei video raccolti segna il passaggio dell'attenzione dal lavoro ai lavoratori.

Categoria quest'ultima che è sempre più difficile da definire, un'identità decisamente complessa, costruita per agglutinazione di progetti di vita, modelli di riferimento, proposte di senso. La sfida è trovare un modo di coordinare e integrare queste offerte, talvolta anche contraddittorie tra loro: essere per esempio padri di famiglia, manager in carriera, seguaci di un certo orientamento religioso, membri di un circolo culturale o sportivo. Un individuo simultaneamente incluso in ognuno di queste comunità e libero da esse, perché nessuna in grado di esaurire la sua identità.

5. L'archivio *Short on Work* incontra il pensiero di Abdelmalek Sayad.

La rappresentazione del lavoro nella migrazione

Tra il 2012 e il 2015 sono stati archiviati – tra quelli selezionati nella fase finale del concorso internazionale *Short on Work* – 15 video direttamente riconducibili al tema della migrazione. Questo corpus circoscritto è diventato una ricca base di analisi per almeno tre motivi: per le molteplici nazionalità degli autori e per la varietà dei contesti di ripresa (per altro non sempre la nazionalità del regista coincide con il luogo teatro

delle riprese); perché il tema di partenza – il lavoro e le sue declinazioni – è dato dalla partecipazione stessa al concorso; perché si tratta di un campione di analisi limitato e quindi analizzabile in profondità. Due gli interrogativi di fondo: da una parte, la rappresentazione che del lavoro migrante viene plasmata attraverso i video; dall'altra, la possibilità che il video diventi uno strumento attraverso cui problematizzare lo stesso oggetto di analisi, installando uno sguardo (che può sovrapporsi a una teoria) che parzialmente modifichi il punto di vista sul fenomeno sociale della migrazione.

La dimensione della visibilità, quando si parla di migrazione, assume accezioni e significati specifici: è un tema a forte valenza politica, al centro del dibattito pubblico, che sollecita la dimensione emotiva della pubblica opinione. Alcuni prodotti visuali, attraverso cui il fenomeno è reso visibile, hanno acquisito nel tempo il valore di ipericone, immagini cioè che forniscono istruzioni per lo sguardo, suggerendo modi di vedere e pratiche di utilizzo dell'immagine stessa: non solo dicono di guardare ma anche come farlo (Iervese 2016). Questo è accaduto – e accade – indipendentemente dal contesto geografico: si pensi agli avvenimenti che dal 2011 riguardano le frontiere esterne dell'Unione Europea; agli Usa nei confronti dell'immigrazione dal Sud America e della frontiera messicana; a quello che accade in Birmania e in altri paesi del Sud Est Asiatico rispetto alle migrazioni forzate di minoranze etniche; ai flussi migratori verso l'Australia o verso i Paesi del Golfo. La migrazione è per Sayad (2002) – la cui proposta teorica ha informato l'analisi dei video – un “fenomeno universale” che tuttavia deve essere pensato nel “quadro dell'unità locale”, ossia nell'unità dello stato-nazione. Il fenomeno migratorio manifesta delle costanti, cioè delle caratteristiche (sociali, economiche, giuridiche, politiche) che si ritrovano lungo tutta la sua storia e indipendentemente dai contesti, di partenza e di arrivo; esiste un “fondo comune irriducibile” che è il prodotto e allo stesso tempo l'oggettivazione di un “pensiero di stato”, che conosce e riflette sulla migrazione attraverso le proprie categorie nazionali. Gli immigrati non solo travalicano il confine ma sono il dato oggettivo della presenza di non-nazionali all'interno dei confini dello stato-nazione, come elemento di disturbo dello stesso ordine nazionale. La dimensione simbolica che tutto ciò richiama si può sostenere – sempre secondo Sayad – solo attraverso reciproche illusioni collettive, condivise da parte di tutte le persone coinvolte: dei nazionali che s'illudono della

temporaneità e della subordinazione della migrazione ma anche dei migranti, che nell'illusione del ritorno fondano la propria esistenza. La presenza straniera vuol dire presenza provvisoria, subordinata a una ragione e a uno scopo esterno che si chiama *lavoro*, sempre necessariamente soggetta a una legittimazione e fondata su una tensione alla rassicurazione del non-nazionale verso il nazionale (Sayad 2002).

Il corto *Green Card* (Pilar Rico 2014) mette in scena efficacemente l'illusione e la giustificazione della presenza migrante, che si estrinsecano nel desiderio di ottenere un documento di presenza illimitata – la Green Card americana appunto – come simulacro di stabilità e integrazione e come giustificazione dello sforzo migratorio. A livello narrativo, *Green Card* è una delle oltre cento canzoni che il protagonista scrive – perché è un compositore – mentre lavora – perché è un immigrato e non può non lavorare. Il peso dei dispositivi di governo – quindi le normative nazionali e sovranazionali con i conseguenti strumenti di gestione – è oggetto del corto *Slavery road – I camion degli altri* (Lorenzo Pirovano 2014).



Fig. 1 - I camion degli altri
Lorenzo Pirovano, 2014

La direttiva europea sui lavoratori distaccati, applicata nel mercato italiano dell'autotrasporto, si è saldata con i flussi migratori provenienti dall'est Europa e, in particolare, dalla Romania. Questo intreccio ha determinato una migrazione, tutta

formale, degli autotrasportatori italiani in Romania, per essere contrattualizzati da imprese rumene o da imprese italiane che in Romania hanno dislocato la propria sede, con evidente abbattimento dei costi del lavoro. Non è un caso che questo fenomeno riguardi il più recente dei paesi a forte pressione migratoria riconosciuto membro dell'Unione.

Nella migrazione, il lavoro rappresenta il veicolo per la giustificazione della presenza dei non-nazionali agli occhi dei nazionali perché ha in sé una componente progettuale, diventando la proiezione delle chance di vita che il migrante persegue nell'atto del migrare. La migrazione per lavoro può seguire traiettorie molto diverse, per durata, per scopo e per contesto geografico. Nei video dell'archivio *Short on Work* è rappresentata tanto la migrazione temporanea di singoli uomini adulti macedoni, bosniaci e albanesi, che mantengono le famiglie con le proprie rimesse nel corto *Half-Half*, (Eva Matarranz 2014) lavorando sui binari delle ferrovie slovene, quanto la migrazione interna di popolazione, che negli anni alimenta catene migratorie, come nel caso del quartiere *Cricklewood Craic* (Andrew Berekdar 2012) a Londra, popolato da generazioni di immigrati irlandesi, lavoratori nel settore dell'edilizia. Il corto rimanda costantemente ai nuovi lavoratori dell'edilizia: immigrati provenienti da paesi a forte pressione migratoria, costretti a condizioni di lavoro molto peggiori che in passato; con loro, la dimensione migratoria intra-nazionale diventa trans-nazionale.

La relazione che l'immigrato ha con il proprio lavoro non dipende soltanto dal lavoro in sé ma su di essa si proiettano gli effetti dell'intero ambiente sociale, politico e culturale, determinando l'instaurarsi di una relazione circolare tra ciò che è politico e ciò che è sociale. Questa relazione assume significati diversi: la migrazione può esitare nella marginalizzazione, sollevando nella popolazione dei nazionali sentimenti di paura; può esitare in traiettorie di integrazione più o meno riuscite, talvolta eccezionali. Sayad parla in ogni caso di una "colpa" originaria in capo all'immigrato – per la propria migrazione – che deve agire strategie di assicurazione rispetto alla propria presenza. Talvolta – come nel caso di *Birds* (Daniel Nicolae Djamo 2014) – la assicurazione sta nell'assenza e nell'occultamento di se stessi, quando – come nel caso di migranti rumeni – si percepisce l'allontanamento da parte della società ricevente. Allo stesso modo *The Base* (Nora Jaccaud 2014) racconta di un lavoro scarsamente visibile seppur

molto richiesto, il trasporto tramite risciò a mano a Londra; un lavoro socialmente accettato svolto perlopiù da cittadini immigrati, che per questo diventano accettabili, nell'invisibilità. *Sweep* (Harold Chapman 2015) presenta le storie di nove spazzini urbani: in questo caso si tratta di un lavoro visibile, accettabile, non necessariamente marginalizzante ma molto vicino al lavoro di "operaio" di cui parla Sayad, che reifica i rapporti di forza a fondamento della migrazione. Questo rapporto di forza si traduce nei suoi effetti: nelle modalità della presenza degli immigrati sul luogo loro assegnato, sullo status loro conferito, sulla posizione che essi occupano nella società in cui, di fatto, vengono contati come abitanti. *Igor* (Marco Antonicchia 2014) esemplifica un percorso individuale di migrazione da lavoro e *70* (Ugo D'Eramo 2014) – in contrappunto – mostra l'eccezione, ossia la migrazione di successo che crea posti lavoro per i nazionali.

La migrazione ha un valore simbolico archetipico, rintracciabile anche nei video oggetto di analisi, che esemplificano in parte o del tutto i meccanismi del suo funzionamento e gli esiti sulla società di destinazione. Ma può il video problematizzare questi esiti e questi meccanismi, ad esempio attraverso le scelte autoriali della messa in forma (montaggio, musica, struttura narrativa, etc.) su cui si installa la cifra autoriale? *Short on Work* offre due sollecitazioni in tal senso: la prima, attraverso *Lainer* (Anna Intemann e Dana Loeffelhol 2015), un video documentario di finzione che racconta la migrazione da lavoro di un uomo tedesco in Cina. Il protagonista incarna – nei suoi movimenti, nelle sue parole, nelle sue abitudini – il *confine*, inteso come separazione e temporaneità. La seconda sollecitazione viene, invece, dai corti *Salim* (Canosa Rosa 2015) *Sexy Shopping* (Antonio Benedetto 2014) e *Green Card* (Pilar Rico 2014) che percorrono traiettorie di migrazione bengalese rispettivamente a Singapore, in Italia e negli Usa. Seppure in relazione a contesti di destinazione molto diversi, i tre video letti in modo integrato mettono in risalto quelli che Sayad riconosce come elementi fondanti della migrazione: la doppia appartenenza di un migrante, che è insieme emigrato ed immigrato; la natura della migrazione come "fatto sociale totale", ossia un'esperienza umana che coinvolge ogni aspetto, ogni sfera e ogni rappresentazione dell'assetto economico, sociale, politico, culturale di una società. *Lainer* è la statica e parziale istantanea della migrazione come atto; *Salim*, *Sexy Shopping* e *Green Card* raccontano

insieme la migrazione come processo che, per altro, retroagisce sul paese di provenienza.

Infine, una nota sulle assenze. Mancano le donne: a meno delle mogli, figlie, madri e sorelle rimaste in patria, o ricongiunte, non ci sono figure femminili protagoniste della migrazione, una rappresentazione escludente, molto lontana dalla realtà, se si pensa che già nel 2000 il 49% dei migranti nel mondo è di genere femminile (Social Right Watch). Ci sono tre video in cui manca il lavoro, perché è del tutto assente (*Il mio amico Mamadou*, Carlotta Miceli 2015), perché è perduto (*Dok-Rak*, Jiwangsan Prapat 2015), perché non è il protagonista (*Bassam*, Daniel Ramy 2015): sono i video in cui si parla di rifugiati e richiedenti asilo, per cui la migrazione è una scelta forzata. Allora non serve più – per il paese di accoglienza – il lavoro come giustificazione alla presenza.

6. Rappresentare il lavoro femminile. Riflessioni dall'archivio audiovisivo di *Short on Work*

Che le caratteristiche comunemente assegnate alla mascolinità e alla femminilità siano frutto di costruzioni culturali, talvolta percepite come ontologiche, è un assunto all'interno della ricerca antropologica sin da quando Margaret Mead pose l'accento su quanto la percezione dell'identità di genere abbia una matrice culturale. Proprio a mezzo di queste costruzioni del tutto particolari e tipiche di ogni comunità, che l'autrice definì un «lavoro di fantasia che una società umana può compiere, conferendo un valore particolare a un puro e semplice fatto biologico (Mead 1983, 20)», secondo Mila Busoni si passa dal concetto di sesso a quello di genere ed è in questo delicato passaggio che «maschi e femmine diverrebbero, con l'intervento del sociale, uomini e donne (Busoni 2000, 41)».

In questo scarto tra il dato biologico e il dato culturale si annidano, dunque, buona parte delle costruzioni sociali intorno a delle date caratteristiche assegnate alla femminilità o alla mascolinità che riassumiamo nella categoria analitica del genere, «[...] addensata sui modi in cui sono stati storicamente e culturalmente costruiti i significati di femminilità e di mascolinità, ossia sui modi in cui si sono precisati nel tempo i sistemi

simbolici e le identità di genere, nonché i modelli di femminilità e virilità (Biancheri 2008, 2)»; modelli che rappresentano l'esito di un processo di costruzione specifico e relativizzabile a ogni gruppo umano che passa anche per la rappresentazione, dal momento che:

the sex-gender system, in short, is both a sociocultural construct and a semiotic apparatus, a system of representation which assigns meaning (identity, value, prestige, location in kinship, status in the social hierarchy, etc.) to individuals within the society (de Lauretis 1989, 5).

La percezione dell'identità di genere, quindi, passa per un processo di rappresentazione che costituisce il terreno fertile in cui impiantarsi.

Partendo da questo presupposto, parte integrante di questo processo di costruzione socioculturale risultano essere anche le rappresentazioni audiovisive, che costituiscono per questo motivo oggetto di ricerca fondamentale nel solco dei *Gender Studies*. La rappresentazione, infatti, oltre a essere portatrice di significati culturalmente condizionati e riconosciuti dai fruitori di un determinato prodotto audio-visivo, è parte costituente del processo di costruzione di quei significati culturalmente condizionati. E se è vero che – per usare le parole di Teresa de Lauretis – la costruzione del genere è allo stesso tempo il prodotto e il processo delle sue rappresentazioni, si può dire che la percezione dell'identità di genere non è solo riflessa all'interno delle rappresentazioni audiovisive, ma ne risulta allo stesso tempo forgiata:

[...] gender, too, both as representation and self-representation, is the product of various technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life (Ivi, 2).

Le caratteristiche comunemente assegnate alla mascolinità e alla femminilità, che possiamo sintetizzare nella macrodefinizione di stereotipi di genere, quindi, sfilano anche su un tappeto rosso fatto di pixel e fotogrammi che ne costituisce allo stesso tempo cassa di risonanza e fucina di nuovi significati, fruibili anche grazie alla grande

efficacia comunicativa di un mezzo che fa dell'immagine il proprio strumento d'espressione.

Alcuni video di *Short on Work* risultano essere un buon esempio di come certi stereotipi di genere in ambito lavorativo siano radicati all'interno del contesto socio-culturale di provenienza degli autori che li hanno esibiti, per adesione o per contrasto, all'interno delle proprie rappresentazioni audiovisive. Il lavoro, in quanto spazio sociale, costituisce l'*humus* fertile in cui le percezioni vengono recepite, codificate e costruite e, anzi, secondo alcune letture (Wilk 2007), costituisce esattamente il perno attorno al quale sono state arrotate le caratteristiche comunemente attribuite alla mascolinità e alla femminilità.

Nell'analisi di genere condotta all'interno dell'archivio, infatti, è stato possibile osservare come la rappresentazione del lavoro femminile abbia seguito tre grandi tendenze che in maniera diversificata hanno confermato quanto una certa tipizzazione delle professioni, in senso maschile e femminile, sia presente all'interno dell'immaginario, con ovvie ricadute concrete nelle dinamiche che si instaurano poi all'interno dei contesti di lavoro o nelle scelte professionali.

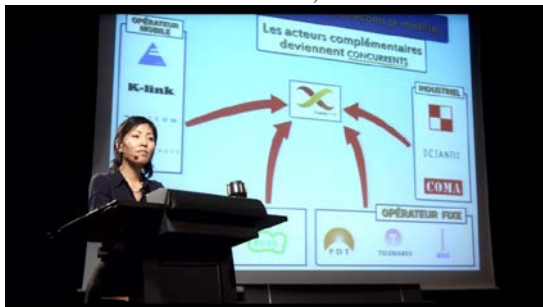
Un primo gruppo di corti (fig. 2) aderisce alla prima tendenza volta a rappresentare donne impegnate in lavori tipizzati come maschili, sottolineandone l'eccezionalità. Si compie un viaggio nella storia di *Teresina barbiere* (Marta Zen 2012), signora di mezza età da sempre impegnata in un'occupazione connotata come maschile a partire dalla nomenclatura rivendicata con forza dalla protagonista, passando per la storia di Graziella, capace di rendere lo stabilimento industriale gestito dal defunto marito *Una fonderia da sogno* (Wilma Massucco 2013) di cui riesce a triplicare il fatturato nel giro di poco tempo, e di Francesca e Barbara, giovani donne protagoniste di *Con la testa, con le mani* (Officina Emilia 2012) impiegate nell'industria metalmeccanica, settore storicamente connotato come maschile, fino ad arrivare alle protagoniste di *La bataille d'Angleterre* (Denis Volte 2014) e *Office Kingdom* (Salvatore Centoducati, Eleonora Bertolucci, Giulio De Toma, Ruben Piritto 2014) che in settori diversificati, e all'interno di corti caratterizzati da linguaggi narrativi molto diversi, mostrano di aderire a un'estetica che nell'immaginario è associata a chi è impiegato in settori o occupazioni maggiormente tipizzati come maschili.



Teresina Barbieri
Marta Zen, 2012



Una fonderia da sogno
Wilma Massucco, 2013



La Bataille d'Angleterre
Denis Volte, 2014



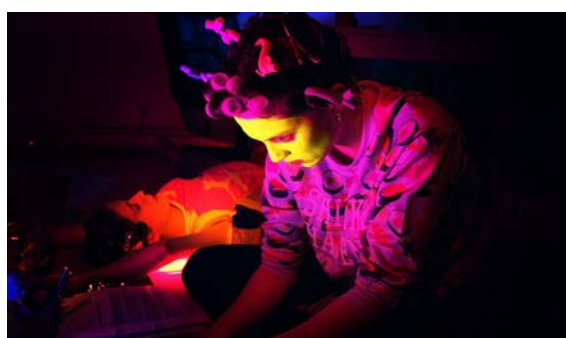
Office Kingdom
Bertolucci, Centoducati, Del Toma, Pirito, 2014

Fig. 2 - Cortometraggi che rappresentano donne impiegate in lavori tipizzati come maschili

Se in questo primo gruppo gli stereotipi di genere codificati intorno alla tipizzazione delle professioni risultano rappresentati fondamentalmente perché in assenza e proprio perché negati, è interessante osservare come un secondo gruppo di corti scelga un'altra strada per rappresentarli in senso critico, caratterizzando una seconda tendenza molto presente all'interno dell'archivio.

Una certa insofferenza agli stereotipi di genere che cristallizzerebbero alcune professioni più marcatamente tipizzate come femminili, quali quelle legate alla cura, all'insegnamento o all'estetica – come esemplificato dal primo dei tre principi sulla divisione del lavoro enunciati da Bourdieu (1998, 111) – risulta essere ben codificata, per esempio, da due video (fig. 3) che, secondo forme e modalità di narrazione differenti, hanno tentato di spogliare quelle professioni canonizzate come femminili osservandone il dietro le quinte. È il caso di *Call of beauty* (Markus Kaatsch, 2016), corto che parla di guerra agli stereotipi (di genere e non solo) a partire dal titolo e che porta in scena il retroscena di una professione tanto giovane quanto estremamente diffusa, quello delle *make-up stylist*, tentando di spogiarla degli stereotipi di genere che

vogliono la parte femminile della società più naturalmente predisposta ad attività che hanno a che fare con l'estetica, illustrandone un *back office* fatto in realtà di fatica e lavoro duro. La connotazione di genere relativa a certe professioni è un tema ripreso anche da *Gruneres Gras* (Veronika Hafner, 2016), vincitore dell'edizione 2016 del concorso, che tra i diversi livelli di lettura, tramite le parole di una giovane parrucchiera, tenta di spogliare una professione tipizzata come femminile in senso negativo, poiché percepita come priva di competenze tecniche e come poco più che a “bunch of small talk”, come specifica la stessa protagonista



Call of beauty
Markus Kaatsch, 2016



Gruneres Gras
Veronika Hafner, 2016

Fig. 3 - Cortometraggi che rappresentano donne impiegate in lavori tipizzati come femminili

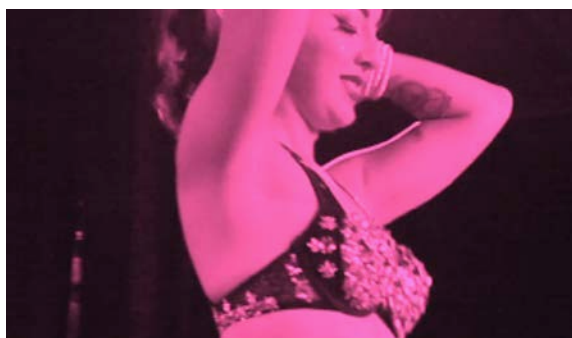
E se all'interno delle due tendenze finora evidenziate si osserva una forte presenza degli stereotipici di genere, esibiti tra i propri fotogrammi in senso critico o per contrasto, è possibile osservare una tendenza alternativa costituita da alcuni corti che hanno scelto una terza strada narrativa: quella di rappresentare donne impegnate in professioni tipizzate come maschili, ma che allo stesso tempo scelgono di mettere in campo delle strategie diversificate per non rinunciare alla propria femminilità e, contemporaneamente, senza necessariamente diventare vittima di caratteristiche che ci si aspetterebbe in ragione di quella stessa femminilità.

È il caso di *Pistola in the city* (Isabel Sadurni 2015), *Software engineer* (ConnectEd 2015) e *Femme modèle* (Philippe Orreindy 2016), corti che con modalità e narrazioni molto differenti hanno scelto di rappresentare le strategie, talvolta moderate e talvolta molto estreme, messe in campo dalle protagoniste, mortificate dall'esigenza di affiliarsi a un'estetica maschile o comunque di passare per la neutralizzazione del proprio genere

per ricevere un certo riconoscimento sul posto di lavoro.

Unicum, tra i video conservati nell'archivio, risulta essere il corto *Señor o Señorito?* (Cristina Piernas 2015) che, in un ribaltamento caricaturale all'interno di un colloquio di lavoro fittizio in cui si immagina che i ruoli di genere siano invertiti, sfugge alle tre tendenze analizzate o, per meglio dire, le sublima in una narrazione che tramite l'artificio del comico fa sfilare tra i propri fotogrammi la parata degli stereotipi di genere in ambito lavorativo, cucendoli addosso ai personaggi protagonisti in modo ironico e parodistico.

Partendo da quest'ultimo corto, che esemplifica in modo originale le tre tendenze rilevate all'interno dell'archivio, sembra di poter osservare quanto l'analisi del repertorio visuale possa essere significativa all'interno della grande categoria analitica proposta dai *Gender Studies*. Allo stesso modo, sembra sia possibile evidenziare quanto la ricerca sociale possa essere proficuamente connessa all'analisi dell'immagine in senso lato e quanto una forte interdisciplinarietà tra le scienze sociali e l'analisi semiologica del repertorio visuale possa essere foriera di implicazioni metodologiche positive per l'analisi del lavoro (femminile) e delle sue rappresentazioni.



Pistola in the city
Isabel Sadurni, 2015



Señor o Señorito?
Cristina Piernas, 2015

Fig. 4 – Cortometraggi che rappresentano strategie di resistenza a tipizzazione di genere delle professioni

7. Conclusioni

L'obiettivo di questo contributo è stato dare una lettura socio-antropologica di alcuni fenomeni legati al mondo del lavoro, analizzando le principali caratteristiche che

contraddistinguono i cortometraggi pervenuti al concorso *Short on Work* nel corso delle varie edizioni.

Il risultato è stato la messa in evidenza di alcune linee di tendenza che emergono dalla visione dei video, generalizzabili nonostante la grande eterogeneità dei dati socio-demografici degli autori, di età e provenienze estremamente diverse. La presenza di una certa dimensione ideologica, di stereotipi di genere e la rappresentazione di alcune caratteristiche costanti della migrazione sembrano infatti attraversare territori, culture e generazioni.

La ricchezza di interpretazioni, che costituisce l'altro risultato di questo scritto, è stata possibile anche grazie all'approccio usato, di stampo chiaramente interdisciplinare. D'altronde, proprio l'interdisciplinarietà è uno dei punti di partenza imprescindibili dell'intero progetto.

Bibliografia

- Accornero, A. (2000), *Era il secolo del lavoro. Come era e come cambia il grande protagonista del '900*, Bologna, il Mulino.
- Albano, R., Curzi, Y. e Fabbri, T.M. (2014), *Organizzazione: parole chiave per l'analisi e la ricerca*, Torino, Giappichelli.
- Arnheim, R. (1969), *Visual thinking*; trad. it., *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974.
- Bartezzaghi, S. (2015), *Essere non adulti per sempre*, in «La Repubblica», 7 ottobre.
- Barthes, R. (1997), *Sul cinema*, Genova, Il Melangolo.
- Beck, U. (2002), *Senza io niente noi*, in «La società degli Individui», n. 14.
- Beck, U. (1999), *Schöne neue Arbeitswelt*; trad. it., *Il lavoro nell'epoca della fine del lavoro: tramonto delle sicurezze e nuovo impegno civile*, Torino, Einaudi, 2000.
- Bertetto, P. (a cura di) (2006), *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza.
- Bertozzi, M. (a cura di) (2007), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau.
- Biancheri, R. (a cura di) (2008), *La dimensione di genere nel lavoro. Scelte o vincoli nel quotidiano femminile*, Pisa, Plus-Pisa University Press.

- Bourdieu, P. (1998), *La domination masculine*; trad. it., *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Buob, B. (2015), *Densità, plasticità, riflessività. Tre virtù della ricerca audiovisiva al servizio dell'etnografia delle tecniche*, in «Antropologia» vol. 2, n. 2, pp. 157-183.
- Busoni, M. (2000), *Genere, sesso, cultura: uno sguardo antropologico*, Roma, Carocci.
- Butera, F. (1990), *Il castello e la rete*, Milano, FrancoAngeli.
- Casetti, F. e Di Chio, F. (1990), *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- Cavalli, A. (1981), “La funzione dei tipi ideali e il rapporto fra conoscenza storica e sociologica”, in Rossi, P. (a cura di), *Max Weber e l'analisi del mondo moderno*, Torino, Einaudi, pp. 27-52.
- Dal Lago, A. (1999), *Non/persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli.
- de Lauretis, T. (1989), *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Macmillan, Houndmills.
- De Simone L., Laszlo De Simone A. e Orria Antonio (2013), *Coworking in progress*.
- Fabbri, T.M. (2015), *Immagini del lavoro, lavoro con le immagini*, in «Qfmb Saggi [online]» n. 5. - <http://www.fmb.unimore.it/wp-content/uploads/2017/10/91181Fabbri.pdf>
- Fabbri, T.M. (a cura di) (2010), *L'organizzazione: concetti e metodi*, Roma, Carocci.
- Faccioli, P. e Losacco, G. (2010), *Nuovo manuale di sociologia visuale. Dall'analogico al digitale*, Milano, FrancoAngeli.
- Ganne, B. (2012), *La sociologie au risque du film: une autre façon de chercher, une autre façon de documenter*, dans «ethnographiques.org [online]» n. 25. - <http://www.ethnographiques.org/2012/Ganne>.
- Géhin, J.-P et Stevens, H. (a cura di) (2012), *Images du travail, travail des images*, Rennes; Poitiers, Presses universitaires de Rennes; Éd. Atlantique.
- Grimshaw, A. (2001), *The ethnographer's eye: ways of seeing in anthropology*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Harper, D. (2012), *Visual sociology*, Abingdon, Oxon, New York, Routledge.
- Harper, D. (1987), *Working knowledge: skill and community in a small shop*, Chicago, University of Chicago Press.

- Iervese, V. (2016), *Altro che invisibili. Il paradosso delle immagini degli immigrati*, in «Zapruder», n. 40.
- Iervese, V. (2013), “Il falso problema del vero. La malamimesis dell’immagine contemporanea”, in Dottorini, D. (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum, pp. 26-39.
- Lallier, C. (2011), *L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique*, dans «L'Homme», vol. 2, n. 198-199, pp. 105-130.
- La Rosa, M. (2011), “Lavoro e impresa: dal fordismo al postfordismo”, in Gosetti, G., (a cura di), *Lavoro e lavori. Strumenti per comprendere il cambiamento*, Milano FrancoAngeli, pp. 89-95.
- Lawler, E.E., Mohrman, S.A. e Ledford, G.E. (1995), *Creating high performance organizations: Practices and results of employee involvement and total quality management in Fortune 1000 companies*, San Francisco, CA, Jossey-Bass.
- MacDougall D. (2011), “Anthropological Filmmaking: An Empirical Art”, in Margolis, E. e Pauwels, L. (eds. by), *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, Los Angeles, Sage, pp. 99-112.
- Maggi, B. (1990), *Razionalità e benessere: studio interdisciplinare dell'organizzazione*, Milano, Etas.
- Mattioli, F. (2007), *La sociologia visuale: che cosa è e come si fa*, Catania, Bonanno.
- Mead, M. (1935), *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*; trad. it., *Sesso e temperamento in tre società primitive*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- Nichols, B. (2001), *Introduction to documentary*; trad. it. *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro, 2014.
- Nichols, B. (1981), *Ideology and the image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington, Indiana University Press.
- Odin, R. (2011), *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*; trad. it., *Gli spazi di comunicazione: introduzione alla semio-pragmatica*, La Scuola, Milano, 2013.
- Odin, R. (2000), *De la fiction*; trad. it., *Della finzione*, Milano, Vita e Pensiero Vita, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2004.

- Passarelli Santoro, G. (2009), *Competitività e flessibilità nel rapporto di lavoro*, in «Ridl», n. 2.
- Parolin, L.L. (2008), *Workplace Studies: Tecnologia Ed Interazione Sociale Nei Contesti Di Lavoro*, in «Studi organizzativi», vol. 1, pp. 145-164.
- Rossi, P. (1997), “Introduzione” in Weber, M., *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino, Einaudi, pp. I-LII.
- Rossi, P., Mori, M. e Trincherò, M. (1975), *Il problema della spiegazione sociologica*, Torino, Loescher.
- Salento, A. e Masino, G. (2013), *La fabbrica della crisi*, Roma, Carocci.
- Sayad, A. (2006), *L’immigration ou les paradoxes de l’altérité*; trad. it. *L’immigrazione o i paradossi dell’alterità*, Verona, Ombre corte, 2006.
- Sayad, A. (1999), *La double absence*; trad. it. *La doppia assenza*, Milano, Raffaello Cortina, 2002.
- Sebag, J. (2012), *Sociologie Filmique et Travail*, dans «La nouvelle revue du travail [online]» n. 1. - <http://nrt.revues.org/383>.
- Sennett, R. (2008), *The craftsman*, New Haven, Yale University Press.
- Serra, M. (2015), *Ognuno potrebbe*, Milano, Feltrinelli.
- Spagnoletti, G. (a cura di) (2012), *Il reale allo specchio: il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio.
- Wagner, J. (ed. by) (1979), *Images of information: still photography in the social sciences*, Beverly Hills, Sage.
- Weber, M. (1922), *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*; trad. it. *Il metodo delle scienze storico sociali*, Einaudi, Torino, 1997.
- Wilk, R. (1996), *Economies and cultures*; trad. it., *Economie e culture. Introduzione all’antropologia economica*, Mondadori, Milano, 2007.

Conclusion

La culture visuelle dans la vie quotidienne. Effets théoriques et méthodologiques

de *Christine Louveau de la Guigneraye* * et *Luisa Stagi* **¹

** Paris-Saclay - Université d'Évry

** Université de Gênes

La culture visuelle doit répondre au jour le jour, s'efforçant de comprendre le changement d'un monde trop varié à voir mais qu'il est essentiel d'imaginer (Mirzoeff).

Aujourd'hui, la représentation de l'expérience humaine est certainement plus visuelle et visualisée qu'elle ne l'a jamais été dans le passé. Cependant, la visualisation de la vie quotidienne ne détermine pas nécessairement la compréhension de ce que nous voyons. La différence entre la prolifération de l'expérience visuelle de notre culture post-moderne et la capacité d'analyser ces données en témoigne. «Culture visuelle» signifie que notre attention n'est plus orientée vers des contenus visuels structurés et formels (comme le cinéma et les galeries d'art) mais vers la centralité de l'expérience dans la vie quotidienne. Voici quelques-unes des principales considérations contenues dans le texte révolutionnaire *An Introduction to Visual culture* (Mirzoeff 1999). Nicholas Mirzoeff y a démontré que la principale forme de compréhension du monde était devenue visuelle, alors que pendant des siècles elle avait été textuelle. Ces considérations découlent de certaines hypothèses principales.

La culture post-moderne est intrinsèquement liée au visuel. L'une des caractéristiques les plus frappantes de la société contemporaine est la tendance croissante à visualiser des choses qui, en elles-mêmes, ne sont pas visibles. La capacité

¹ Ce chapitre est le résultat d'un travail commun, cependant, Luisa Stagi a écrit les parties 1 et 3 et Christine Louveau de la Guigneraye la partie 2; ensemble elles ont écrit l'introduction et la partie 4.

technologique croissante de rendre visible ce que nos yeux ne peuvent pas voir par eux-mêmes est associée à ce mouvement intellectuel. La forte capacité d'absorption et d'interprétation de l'information visuelle est en effet la base de la société industrielle et devient de plus en plus importante à l'ère de la communication. Il ne s'agit pas d'un attribut humain normal, mais d'une capacité acquise assez récemment. Par conséquent, la culture visuelle ne dépend pas des images en soi, mais de la tendance moderne à conforter ou à visualiser le vécu.

La culture occidentale a toujours privilégié la verbalisation, la considérant comme la forme la plus élevée de la pratique intellectuelle. Elle a considéré les représentations visuelles comme des explications de second ordre des idées. Au cours des siècles cependant un changement a eu lieu. Il s'est développé sous la forme de ce que Mitchell a appelé la 'théorie de l'image' (1984 et 1996) : certains secteurs de la philosophie et de la science occidentales ont adopté une vision du monde illustrée plutôt que textuelle. Le monde en tant que texte a ainsi progressivement été remplacé par le monde en tant qu'image.

À l'ère de l'image manipulée et informatisée, il est devenu évident que les images sont des représentations et non un reflet de la réalité en elle-même. Les images sont déterminées non par une certaine affinité magique avec la réalité, mais par leur capacité à produire ce que Roland Barthes appelle 'l'effet de réel' (1968)². Par conséquent, la culture visuelle ne se conforme pas simplement aux concepts créés ailleurs. Il s'agit d'un outil pour interpréter le monde visuellement.

Dix-huit ans plus tard, les considérations de Mirzoeff sont toujours valables et même amplifiées. Durant ces années, le monde a radicalement changé: les images ont complètement envahi notre quotidien, surtout grâce aux médias d'acquisition et de diffusion. Nicholas Mirzoeff a traité cette question dans un nouveau livre, *How to see the world: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and*

² En 1968, Roland Barthes, parlant de littérature, a élaboré un concept destiné à devenir très important: 'l'effet de réel'. Dans l'effet de réel, qui se définit comme un élément «inutile», un «luxe de représentation», Barthes identifie le jalon du réel, puisque sa présence garantit la véracité de l'histoire racontée. L'effet du cinéma réel sera étudié par Jean-Pierre Oudart, pour lequel il a un effet aliénant, casse les codes de la représentation, rappelle que l'on est devant un écran: la seule réalité est le film et pas ce qu'il montre. Un effet réel typique, que le cinéma américain a toujours essayé d'éviter, est le regard-camera, car il attire le spectateur vers la conscience de son rôle de spectateur.

more (2015). Il montre un scénario dans lequel un Américain moyen dépense 9,9 heures par jour en regardant un écran, que ce soit à partir d'un téléphone, d'un ordinateur ou d'une télévision, les 44% de la génération du millénaire utilisent l'appareil photo du smartphone chaque jour, et 76% des photos qu'ils font finissent dans des réseaux sociaux. La combinaison de la caméra frontale des smartphones et des réseaux sociaux a ensuite déclenché le phénomène du selfie en 2010. «Selfies» est le mot de l'année 2013, et on estime qu'en 2014 environ 30 milliards de selfies ont été cliqués, amenant Mirzoeff à proposer une *Snapchat*³ *génération* qui incarne ce nouveau mouvement d'images⁴ à la fois denses mais aussi précaires. Selon Mirzoeff, il existe un nouveau «nous» sur Internet utilisé pour partager ces images, qui est différent du «nous» qui imprimait des images et de la culture médiatique du passé. Ce nouveau «nous» produit également des formes d'activisme sans précédent. Pour déterminer le changement, la communauté visuelle globale intervient dans le monde de l'image parce que «l'image ne fait pas partie de notre vie, mais c'est désormais notre vie». Dans ce contexte, certaines formes d'activisme médiatique documentant l'injustice ou l'abus de pouvoir par le visuel ont commencé à être significatives.

1. Régimes de visibilité

Le scénario qui vient d'être décrit présente une série d'implications. Tout d'abord, le régime de visibilité a changé. Dans un contexte de surplus d'images, se rendre visible est compliqué et conditionné par un système significatif de règles. Comme l'a montré Andrea Mubi Brighenti, la visibilité est devenue un concept clé dans la théorie et la recherche sociales contemporaines (2010). Cependant, il est nécessaire de distinguer trois principaux modèles de visibilité.

³ Snapchat est une application de conversation qui permet aux utilisateurs de partager des images, sachant qu'elles seront supprimées 10 secondes après avoir été vues. Au début, Snapchat a été utilisé pour des conversations potentiellement controversées et sexuelles, maintenant c'est devenu une conversation visuelle à l'ère des smartphones.

⁴ Trois milliards de snaps sont échangés chaque jour.

- La visibilité en tant que spectacle, liée aux processus de réification et de commercialisation du visible, se caractérise par un régime séparé de la vie quotidienne (Brighenti 2010).
- La visibilité comme contrôle est liée au pouvoir de l'observateur, à l'assimilation et à la hiérarchie de la surveillance des sociétés post-panoptiques et disciplinaires (Brighenti 2011). Dans ce contexte, la forme de visibilité dans les réseaux sociaux dont a parlé Mirzoeff est plutôt lue comme «panoptique participative». Elle semble sympathique et séduisante car on y adhère volontairement, mais il s'agit d'une forme de surveillance décentralisée.
- Le troisième type est la visibilité comme reconnaissance (dans le sens d'être identifié, vu), une visibilité plus choisie que subie, recherchée par les acteurs sociaux pour obtenir légitimation et droits. C'est l'endroit où peuvent se former des subjectivités politiques qui travaillent à construire une visibilité stratégique différente.

Si la visibilité peut être comprise comme la contrepartie culturelle du sens de la vue, la visibilité est l'extension sociale du visuel. Cela signifie franchir le seuil qui sépare ce qui n'est pas remarqué et perçu par ce qui est notable et socialement perceptible. C'est donc un aspect constitutif du social (Frisina 2013, 165).

Gillian Rose est l'un des auteurs qui s'est le plus intéressé à la façon dont l'incorporation individuelle de la culture visuelle dans la vie quotidienne peut changer les hypothèses théoriques de la sociologie visuelle. Le point de départ du travail de Rose est qu'en ce qui concerne la production et la consommation, le chercheur et les participants sont immergés dans la même culture visuelle. En d'autres termes et sous différents aspects, une composante culturelle implicite du travail par les images est similaire à certaines descriptions empiriques des caractéristiques spécifiques de la culture visuelle contemporaine (2014, 38). Si cette combinaison reste à un niveau implicite et non argumenté, elle peut potentiellement limiter et affaiblir la capacité d'analyse des techniques visuelles. À cet égard, il s'agit de mettre en lumière combien une prise de conscience grâce à un effort de réflexion est nécessaire, opérer un «

ethnocentrisme critique » en ce qui concerne les catégories culturelles implicites (Sacchetti 2014) que le chercheur prend pour acquis en utilisant les outils visuels (Sacchetti 2016).

La thèse critique de Rose (2014) souligne plusieurs points de rencontre entre une «culture convergente» – largement répandue au niveau mondial, mais certainement plus centrée sur les sociétés occidentales – où il n'est plus pertinent de parler de séparation entre producteurs et spectateurs du visuel et les techniques de recherche visuelle.

Un autre point central du travail de Rose est que «les différentes manières d'employer les techniques de recherche visuelle n'assument pas ou ne créent pas une compréhension de la vie sociale vécue à travers les matériaux visuels culturellement médiatisé» (2014, 30). Cela découle du fait que souvent «l'attention à la visibilité» [ce qui est observable] plutôt que la visualité échappe à la compréhension des images en tant qu'objets significatifs centraux de l'activité symbolique et communicative qui est fondamentale pour de nombreuses théorisations; non seulement le moyen dans lequel les sujets agissent et produisent des contenus visuels dans le monde social, mais encore comment le chercheur – en tant qu'individu – est à son tour placé dans ce monde visuel.

2. Recherche et culture visuelle

La piste de réflexion suggérée par Francesco Sacchetti à partir des réflexions de Gillian Rose est extrêmement intéressante : «Les chercheurs en sciences sociales qui utilisent des techniques de recherche visuelle agissent – à travers une performance de recherche – sur les aspects clés de la culture visuelle contemporaine dans leur pratique professionnelle» (2016, 63). Dans ce cadre, la distance culturelle entre les chercheurs et les participants est considérablement réduite en raison de l'immersion commune dans la culture visuelle de la vie quotidienne. Mais le sociologue est différent car, en plus de participer en tant qu'individu commun à son monde, il participe activement au monde de l'expérience scientifique en dialogue continu avec celui de ses prédécesseurs. Le chercheur se trouve donc dans une position qui l'oblige à passer du double côté de

l'observation du social et de la pratique de son observation, dans une sorte de boucle réflexive et critique (*Ibidem*).

Dans un travail précédent, Rose a soutenu que nous devrions rejeter l'idée que l'image peut être « lue » comme si elle contenait un message interne qui peut être « écouté », affirmant plutôt que pour « lire les images » nous devons traiter avec leurs « récits internes et externes ». Le contenu de l'image représente sa narration interne, peut-être son histoire. Le contexte social qui a produit l'image et les relations sociales dans lesquelles l'image est incorporée à chaque fois que vous la regardez représente sa narration externe (Rose 2001, 11-12).

Ce n'est pas un acte de substance qui distingue le bon sens et l'expérience scientifique dans les sciences sociales, mais l'attitude envers cette expérience et le type de processus de traitement conscient liés à l'expérience quotidienne des participants et du chercheur. Ainsi, lorsqu'ils utilisent des techniques visuelles, les chercheurs doivent traiter non seulement des « significations » internes d'une image, mais aussi de la façon dont l'image a été produite et comment elle a été rendue significative pour l'observateur (Pink 2003, 186).

3. Participation en tant que négociation et démarche éthique

Un tel type de classification implique la nécessité de saisir et d'enquêter sur le hors champ du matériel visuel quand on fait de la recherche sur les images produites par la société. Cela conduit également à prendre en considération la qualité de la relation avec les personnes que ce soit quand le chercheur produit des éléments visuels (photographies, documentaires, films, etc.) dans le cadre de sa recherche ou quand il demande explicitement aux sujets de produire eux-mêmes des éléments visuels à des fins de recherche.

Dans le domaine des techniques visuelles, de nouvelles questions émergent nécessairement à propos de la prise en compte des sujets qui « participent » à l'étude. La participation implique un rôle actif des sujets dans le processus de recherche, et, par conséquent, la création d'un espace démocratique et de contamination (Sacchetti *et al.* 2009).

C'est une prise de conscience des enjeux éthiques, d'élargissement des points de vue et des significations qui conduit à une sorte de démocratisation de la production de la connaissance. Pink observe que la participation représente un élément important

dans tout projet qui implique des personnes et des images, à la fois pour des raisons éthiques, mais aussi comme un moyen de reconnaître l'intersubjectivité qui souligne chaque relation sociale [... et] où une approche d'observation dépend de l'accessibilité aux informations concernant la "réalité" à travers ce qui est visible, une approche collaborative démontre combien d'aspects de l'expérience et du savoir ne sont pas visibles; et même ceux qui sont visibles auront des significations différentes pour différentes personnes (2003, 190).

Le thème de la participation est le fil rouge qui a lié toutes les interventions de la conférence ainsi que les essais contenus dans ce volume.

En général, les formes de collaboration et de participation actuelles sont de moins en moins prises pour acquies dans la recherche. S'il est vrai que dans une certaine mesure tous les efforts de recherche sont collaboratifs, les ethnographies visuelles collaboratives le sont explicitement. Ici le processus de négociation devient crucial: les chercheurs et les participants discutent de quoi et de comment ils voient (Pink 2006). Ce type d'intention collaborative a, en outre, le potentiel critique de combiner la recherche ethnographique et l'activisme social⁵ (Marcus 1999). D'un point de vue disciplinaire cela signifie insérer la pratique collaborative dans la tradition de la sociologie publique, dans le sens que Michael Burawoy a voulu donner: comme option d'en bas, capable de capturer l'imagination des sociologues et de favoriser «un mouvement social de là vers l'académie» (2005, 37).

Comme l'a montré Annalisa Frisina, l'approche collaborative n'a pas seulement pour objet de donner la parole à ceux dont on présume qu'ils disent leur vérité, ou du moins qui ont un point de vue privilégié sur la connaissance de soi, de leur groupe, de leur culture ou de leur religion. Elle implique plutôt «une reconnaissance explicite du fait

⁵ C'est le cas de Vec (recherche vidéo collaborative) qui met l'accent sur la collaboration à toutes les étapes du processus ethnographique : de la planification au travail sur le terrain, en passant par l'analyse et la restitution des résultats.

que la connaissance est le résultat de négociations contextuelles et provisoires entre différents sujets. [...] Il s'agit de se reconnaître dans un dialogue continu qui met en jeu les subjectivités et les regards disciplinaires avec les subjectivités de ceux qui sont observés» (2016, 215).

Dans tous les articles de ce livre, on retrouve la tentative continue de rendre le pouvoir aux sujets qui sont impliqués dans la recherche: à la fois en termes de donner une voix à ceux qui en sont généralement privés, mais aussi de partage de l'interprétation. C'est un thème très délicat, que la sociologie visuelle met en jeu plus fortement que d'autres types de recherche.

Le cadre visuel génère des attentes différentes : paradoxalement, s'il est plus facile pour une personne de s'exprimer face à une caméra – parce qu'elle sait ce qu'elle fait et où elle va finir son histoire – d'un autre côté, et pour le même genre de motifs, cela augmente l'espérance de participer au processus de restitution. C'est comme si le fait d'apparaître (dans ce cas, littéralement) se traduisait par une forte demande de participation de la part des sujet impliqués dans la recherche, beaucoup plus que dans des systèmes de recherche traditionnels qui au contraire peuvent assurer l'anonymat et «atténuer» la responsabilité par rapport aux points de vue exprimés et racontés.

La publication et la diffusion des résultats dans leurs différentes formes médiatiques est un processus dans lequel ni les chercheurs ni les participants au projet de recherche ne parviennent à contrôler toutes les possibilités d'interprétation. Cela reste un point important pour le thème concernant les dommages possibles que les communautés ou les participants individuels impliqués dans l'étude pourraient signaler (Rose 2001; Pink 2003).

Conclure avec une réflexion sur l'éthique de la recherche nous semble pertinent. Pour un chercheur, agir de manière éthique signifie apporter proactivement ses valeurs et ses façons de penser son propre travail ainsi que se questionner sur ce qu'il est juste de faire dans la recherche. Cela signifie rendre à l'autre son pouvoir dans la relation, et considérer les sujets dans leur intégralité ou en tant que sujets créatifs et capables d'apprendre plutôt que comme des référentiels de données. Cela signifie aussi que les chercheurs devraient toujours produire des notes méthodologiques à la marge du travail.

Ils doivent se positionner dans l'étude en termes de clarification des valeurs et de la réflexivité qui peuvent entrer en jeu dans le champ de recherche.

Aussi, nous souhaitons conclure avec un résumé des questions à considérer quand on fait de la recherche visuelle (une synthèse des considérations de précédents travaux de Frisina (2016), Brighenti (2010), Merrill et West (2012) et Palumbo et Stagi (2013), mais aussi des réflexions qui ont émergé des débats du colloque) :

- Comment faire pour que la relation entre les participants et les chercheurs soit la plus équitable possible, afin d'éviter l'exploitation ?
- Comment faire pour que les participants soient pleinement impliqués dans le processus de recherche, y compris dans l'analyse des matériaux ?
- Comment traiter des questions douloureuses, sensibles et émotionnelles ?
- Que décider de ne pas traiter, et pourquoi ?
- Comment garantir la confidentialité, la vie privée et l'anonymat, en particulier dans les situations où il peut être plus facile d'identifier les participants ?

Nous avons pensé aussi proposer une liste d'actions à éviter :

- Rompre le pacte de confidentialité ;
- Trahir la confiance ;
- Promettre plus que le chercheur ou la recherche peut faire ;
- Fausser la représentation des participants – représenter les participants de façon caricaturale.

Et toujours à propos de l'éthique de la recherche:

- Toujours penser à l'effet que certaines représentations peuvent avoir sur le public ;
- Reconnaître la puissance discursive de la réflexivité et la proximité du chercheur ;
- Garder le lien avec le contexte dans lequel l'information a été produite ;
- S'interroger pendant tout le parcours de la recherche sur le sens du travail ;

- Prendre soin de la relation avec les participants ;
- Aborder la question du consentement éclairé et la garder durant toutes les phases de la recherche ;
- Prêter sérieusement attention au risque de décontextualisation ou de circulation incontrôlée des images ;
- Anticiper les éventuels effets indésirables de la visibilité ;
- Impliquer les participants dans la présentation et la communication publique.

4. L'image, la recherche et la culture visuelle

Les techniques visuelles s'ouvrent à une dimension qui va au-delà de la conception traditionnelle de la production scientifique, du sujet/objet, pour arriver à la façon de produire, communiquer et divulguer le savoir scientifique. En particulier, la contamination interdisciplinaire et celle issue de domaines extérieurs au monde académique – on pense par exemple au monde de l'art en général, mais surtout au monde professionnel du cinéaste ou de la photographie – mettent en évidence une sorte de vide, de manque de l'académie en ce qui concerne sa propre culture visuelle (Sacchetti 2016).

Le changement qui a généré l'entrée du visuel dans la vie quotidienne passe par des questions soit théoriques soit épistémologiques. Être immergé dans la même culture visuelle rassemble les chercheurs et les participants, modifie leurs relations et leurs attentes mutuelles, raccourcit les distances et les frontières disciplinaires, et, en utilisant les mots de Gillian Rose, cela permet que la plupart des utilisations de techniques (méthodes) de la recherche visuelle produit généralement «un social qui est visible plutôt que visuel» (2014, 31).

Intégrer des images dans la recherche, alors qu'elles sont des signifiants de la culture, est certainement un moyen d'accroître la compréhension, en mettant l'accent sur les valeurs et les attentes des individus et des groupes, en faisant ressortir des informations importantes sur la culture étudiée, en rapprochant, dans un processus narratif général, chercheurs et participants à la recherche (Liebenberg 2009).

Si, comme l'a montré Mirzoeff, l'émergence de la «culture visuelle» comme un sujet qui bouleverse et défie les tentatives de définition de la culture en termes purement linguistiques, alors le visuel transcende les idées préconçues de la vie en améliorant la connaissance contextuelle. Combiné avec d'autres méthodes de recherche qualitative, ce domaine de recherche offre la possibilité de considérer sous un angle nouveau des questions qui aujourd'hui sont très complexes et nécessitent ainsi de nouvelles applications et de nouvelles perspectives d'interprétation. Avec l'introduction des images dans la recherche on peut augmenter la capacité de partage du sens. Cela peut être le cas s'il y a un problème de fossé culturel avec le contexte de la recherche. Mais un renversement est également possible en rendant «l'étrange familier» pour favoriser la problématisation de l'allant de soi si le chercheur est trop proche du champ de recherche (Mannay 2010).

Selon Douglas Harper: «la forme photographique communique davantage de détails spécifiques ainsi qu'un énoncé global plus complet» (1989, 91). Dans le processus de recherche, lorsque les participants reconstruisent leur réalité à travers des images, ils utilisent un outil puissant pour aider le chercheur à la comprendre. L'expérience et la signification deviennent intelligibles à travers la représentation visuelle quand d'autres formes de communication conventionnelles ne permettent pas nécessairement. Grâce à l'utilisation de matériel visuel, les chercheurs peuvent découvrir puis montrer des parties de la vie sociale qui pourraient facilement échapper à son analyse (Liebenberg 2009).

Les images, comme nous l'avons dit dès le début, ne sont pas des témoignages de la réalité sans ambiguïté, mais elles prennent du sens par le contexte dans lequel elles sont inscrites et dans lequel nous les inscrivons. L'image est conditionnée par les valeurs, les convictions et les perspectives de ceux qui l'ont générée, mais aussi de ceux qui en bénéficient. Cette nature subjective de la signification des images souligne l'importance de l'interaction entre les chercheurs et les participants au processus de recherche. Comme le dit Harper: «Comme chercheur et participant deviennent collaborateurs dans la construction des analyses et significations, la compréhension à la fois théorique et personnelle des réalités culturelles est amplifiée» (2003, 182). «La collaboration que les images suscitent provoque de nouvelles approches de différentes cultures» (2002, 20).

Comprendre les multiples significations des images donne l'occasion de revoir la relation entre le chercheur et les participants. Il s'agit d'une collaboration mutuelle qui permet de rééquilibrer la relation hiérarchique issue du contexte de la recherche dans les cas où l'on considère le sujet comme informateur à sens unique.

Comme les images sont des représentations visuelles de l'expérience subjective plutôt que des déclarations qui se veulent objectives, l'exploration des significations visuelles non seulement nous aide à «voir», mais nous demande aussi de nous arrêter pour examiner et comprendre ce que nous voyons ou ne voyons pas et pourquoi (Liebenberg 2009). Ceci est une approche de recherche totalement différente de la façon de faire des recherches voyeuristes et asymétrique qui ont longtemps été dominantes dans une culture désormais définie comme visuelle mais qu'il devient nécessaire de questionner.

Les choses deviennent visibles par la façon dont on les voit plutôt que simplement parce qu'elles sont observables (Pink 2003, 190).

Bibliographie

- Barthes, R. (1989), *The Rustle of Language*, Berkeley, University of California Press.
- Brighenti, A.M. (2011), *Tecnologie della visibilità. Annotazioni sulle pratiche di sorveglianza*, in «Tecnoscienza Italian Journal of Science & technology Studies», vol. 2. pp. 85-101.
- Brighenti, A.M. (2010), *Visibility in Social Theory and Social Reserach*, Basingstoke Great Britain, Palgrave MacMillan.
- Burawoy, M. (2005), *For Public Sociology 2004 Presidential Address*, in «American Sociological Review», 70, febbraio, pp. 4-28, trad. it. *Per la sociologia pubblica*, in «Sociologica», 1, 2007, pp. 1-43.
- Frisina, A. (a cura di) (2016), *Metodi visuali di ricerca sociale*, Bologna, il Mulino.
- Frisina, A. (2013), *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, Torino, Utet.

- Harper, D. (2003), "Reimagining Visual Methods: Galileo to Neuromancer", in Denzin, N.K. and Lincoln, Y.S. (eds. by), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials* (2nd Edition), Thousand Oaks, CA, Sage, pp. 176-98.
- Harper, D. (2002), *Talking about Pictures: A Case for Photo Elicitation*, in «Visual Studies», vol. 17, n. 1, pp. 13-26.
- Harper, D. (1989), "Visual Sociology: Expanding Sociological Vision", in Blank G., McCartney, J.L. and Brent, E. (eds. by), *New Technology in Sociology: Practical Applications in Research and Work*, New Brunswick, NJ, Transaction Publishers, pp. 81-97.
- Liebenberg, L. (2009), *The visual image as discussion point: increasing validity in boundary crossing research*, in «Qualitative Research», vol. 9, n. 4, pp. 441-467.
- Mannay, D. (2010), *Making the familiar strange: can visual research methods render the familiar setting more perceptible?*, in «Qualitative Research», vol. 10, n. 1, pp. 91-111.
- Marcus, G.E. (1999), *Critical Anthropology Now: Unexpected Contexts, Shifting Constituencies, Changing Agendas*, Santa Fe, NM, School of American Research Press
- Merril, B. e West, L. (2012), *Metodi biografici per la ricerca sociale*, Milano, Apogeo.
- Mirzoeff, N. (2015), *How to see the world: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*, New York, Basic Books.
- Mirzoeff, N. (1999), *An introduction to visual culture*, London, Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1986), *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Palumbo, M. e Stagi, L. (2013), "Analisi qualitativa. Il rigore e il pudore", in Cipolla, C., Cipriani, R., Losacco, P., *La ricerca qualitativa fra tecniche tradizionali ed e-methods*, Milano, FrancoAngeli, pp. 73-90.
- Pink, S. (2006), *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*, London-New York, Routledge.

- Pink, S. (2003), *Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology*, in «Visual studies», vol. 18, n. 2, pp. 179-192.
- Rose, G. (2014), *On the relation between 'visual research methods' and contemporary visual culture*, in «Sociological Review», vol. 62, n. 1, pp. 24-46.
- Rose, G. (2001), *Visual methodologies*, London, Sage.
- Sacchetti, F. (2016), *La ricerca visuale riflessiva tra produzione e ricezione: spunti dall'approccio culturale*, in «Società mutamento politica», Firenze University Press, vol. 7, n. 14, pp. 57-78.
- Sacchetti, F. (2014), *Processi di Categorizzazione in Etnografia: il Ruolo degli Impliciti e delle Categorie ex ante*, Acireale-Roma, Bonanno.
- Sacchetti, F. (2012), "Creatività e categorie tra quantitativo e qualitativo", in Cipolla, C., De Lillo, A., Ruspini, E. (a cura di), *Il sociologo, le sirene e le pratiche di integrazione*, Milano, FrancoAngeli, pp. 255-272.
- Sacchetti, F., Sacchetti, S., Sugden, R. (2009), *Creativity and socio-economic development: space for the interest of publics*, in «International Review of Applied Economics», vol. 23, n. 6, pp. 653-672.
- Sacchetti, F. (2009), "Quality, quantity and Creativity", in Sacchetti, S. and Sugden, R. (eds. by), *Knowledge in the Development of Economies: Institutional Choices Under Globalisation*, Cheltenham, Elgar, pp. 249-265.

Annexe

Manifeste pour une sociologie visuelle et filmique

Collectif Sociologie filmique du Centre Pierre Naville*

et *Laboratoire de Sociologie visuelle* **

*Université d'Évry Paris-Saclay

**Université de Gênes

Les propositions suivantes résultent d'un travail mené conjointement par des spécialistes des sciences humaines et des cinéastes. Ce travail est aussi le produit de la rencontre entre deux Laboratoires européens qui pratiquent la sociologie filmique et des débats apparus lors de deux conférences internationales tenues à Gênes en mai 2015 et à Evry en septembre 2016. Ce *Manifeste pour une sociologie visuelle et filmique* a pour objectif d'associer la démarche du sociologue à celle du photographe ou du cinéaste. Ce champ relève à la fois du prolongement d'une démarche qui a existé dans les années 1950-1970 et de sa renaissance ou de sa re-création; reconnaître le caractère cumulatif de la démarche participe d'ailleurs de son développement.

La sociologie qui s'est construite dans la confrontation avec les autres disciplines comme une activité scientifique a créé les outils, qui la légitiment dans le champ des connaissances. Relire le processus de production scientifique de l'écrit nous permet de mieux comprendre ce qui peut générer le processus de production scientifique sociologique par l'image et le son. Longtemps négligée ou non posée comme essentielle, dans le développement d'une production abstraite, la perception *visuelle et sonore* a retrouvé chez nombre de sociologues son droit de cité. En effet, celle-ci participe pleinement de la construction de l'objet, moment fort de la problématisation qui repose sur la mobilisation de l'appareil conceptuel s'articulant au travail de terrain. Cet

ensemble fonde le *background* du sociologue, ce par quoi il a été initié, ce par quoi il se distingue et qui participe du processus de production d'une représentation du réel. Les écrits sociologiques qui en découlent sont à leur tour réinterprétés à l'aune des savoirs et des perceptions du lecteur.

Penser le processus de production scientifique dans le documentaire sociologique relève d'une démarche similaire. Les couples réalité/perception sensorielle, construction de l'objet/travail de terrain, appareil conceptuel/enquête préalable sont aussi mobilisés par ce même *background* du sociologue documentariste. Mais la captation sensorielle acquiert ici un autre statut, la vue et l'ouïe y sont visibles et audibles à travers l'image et le son et participent pleinement à la construction de la représentation du réel. Le cadrage, le choix des séquences, le hors champ, le son, les mouvements de caméra, le rythme, le choix des temporalités qui s'opèrent dans la prise de vue et le montage rendent compte explicitement du point de vue, tandis que la diffusion du documentaire à l'écran le confronte à la réception et au *background* du spectateur.

Ce manifeste loin de vouloir normer ce champ a pour objectif de favoriser les débats et les réflexions pour que soit reconnue l'écriture visuelle et filmique de la sociologie. Dans cette optique, il est pensé comme un *work in progress* pour ouvrir et soutenir les débats autour de l'évolution de notre discipline.

1. La sociologie visuelle et filmique ouvre d'autres perspectives

Elle a pour objectif de favoriser la réalisation de photographies ou de films *par* les sociologues dans leurs recherches. Le documentaire ou la photographie sociologiques (toutes les propositions qui suivent s'appliquent autant aux images fixes qu'aux images animées) est une démarche originale qui intègre l'image et le son à la sociologie pour un résultat novateur. Le sociologue construit la singularité de son approche et c'est à partir de cette singularité, que s'opèrent l'observation, l'analyse et la conceptualisation. Il est en effet important de ne pas séparer la subjectivation de l'observateur du travail de la conceptualisation. La sociologie visuelle et filmique a pour objectifs d'offrir de nouvelles perspectives de recherche et de diffuser ses résultats en direction de publics étendus.

2. Le documentaire sociologique associe la démarche de la discipline au travail du cinéaste

La sociologie appréhende la réalité sociale avec des concepts et des paradigmes. Le documentaire sociologique intègre l'ensemble des processus de travail du sociologue et ceux du cinéaste. Le sociologue appréhende le réel dans le langage verbal. Le langage cinématographique lui offre la possibilité de nouvelles significations. La sociologie visuelle et filmique combine l'appareillage scientifique et conceptuel de la sociologie avec le langage de la photographie et du cinéma. La sociologie filmique capture des images et des sons pour les monter dans la pertinence et la cohérence avec le sujet traité: ces processus font alors partie intégrante de la démarche sociologique.

3. Le documentaire sociologique surmonte la tension entre le langage du cinéma et l'argumentation sociologique

Tout en redonnant sa place à l'émotion, à la narration et aux individus qui deviennent des personnages, la sociologie visuelle et filmique ne se départit pas de sa scientificité, entendue comme la capacité à questionner, à conceptualiser, à ne pas se soumettre à l'opinion commune mais à aller chercher plus avant le sens des choses.

4. Le documentaire sociologique déconstruit l'évidence

Il rejoint ici la critique sociologique des prénotions. Le point de vue du sociologue-cinéaste est un point de vue construit, scientifique et situé. En dépassant les apparences sociales, cette entreprise scientifique rend visible ce que les régimes de vérité occultent. Déconstruire l'évidence ou la doxa, c'est aussi déconstruire la domination. Le documentaire sociologique suggère et/ou montre les ressorts et les mécanismes qui sont aux fondements des phénomènes sociaux.

5. Le documentaire sociologique met en débat la diversité des points de vue et amplifie la réflexivité

Le documentaire sociologique donne une grande visibilité aux interactions et aux relations intersubjectives qui sont au cœur des objets de certains courants

sociologiques contemporains. Le caractère de ce travail qui se fonde sur la volonté de croiser des regards très divers sur une même question permet aux différents acteurs sociaux de se reconnaître et d'avoir le sentiment d'une écoute de leur point de vue. Les visions parcellaires multiples se confrontent et offrent au regard des spectateurs la liberté de la réflexion.

Le documentaire sociologique situe la parole en l'associant à des histoires et à des trajectoires singulières, professionnelles et générationnelles. Il donne de premiers résultats dans lesquels un certain nombre d'acteurs sociaux peuvent se reconnaître et ouvre au dialogue avec ceux qui sont interpellés par ces questions. La qualité d'un film à caractère scientifique conduit à une large diffusion d'un travail de recherche qui suscite des questionnements fructueux. La restitution de la recherche au sein de différents publics concernés devient elle-même un objet de recherche.

6. La sociologie visuelle et filmique est un dispositif de co-production des connaissances

Dans la relation filmant/filmé, le chercheur négocie avec les sujets de la recherche les formes et les modalités d'une représentation où disparaît l'anonymat des acteurs. Cette négociation et les nombreuses questions techniques que l'acte de filmer implique, favorisent la co-construction de la recherche et du documentaire sociologiques. L'espace et le temps, à travers ces travaux de préparation puis à travers le tournage et le montage, constituent un nouveau champ social : son analyse participe à la production des connaissances.

7. Le documentaire sociologique se distingue du documentaire militant et ouvre vers la sociologie publique

Le documentaire sociologique se distingue du documentaire militant qui privilégie un seul point de vue aux dépens d'une construction plus complexe des thèses en présence et des faits sociaux. Il ne s'agit pas seulement de *capturer* des savoirs cachés et soumis, mais d'opérer une dynamique de traduction, de restitution et d'élargissement de la capacité d'autonomie et d'action des sujets. Dans l'esprit de la sociologie publique, la circulation de savoirs générés par la perspective visuelle et

filmique contribue à repenser les sciences sociales au-delà de leur cloisonnement académique.

8. Cinéma, fragmentation du réel et écriture sociologique

La sociologie visuelle et filmique ne s'oppose pas à la sociologie-papier. Nombreux sont les codes communs à la narration, aux représentations et aux interprétations du réel. Écrire par l'image et écrire avec les mots sont deux formes complémentaires qui s'enrichissent réciproquement.

La perception du réel est fragmentée. Le film re-fragmente à son tour ce réel par des dispositifs techniques qui lui sont propres. Lors de la prise de vue et de son, puis du montage, le sociologue-cinéaste discrimine: il classe, ordonne et structure ces fragments du temps et de l'espace pour re-construire le sens dans le documentaire sociologique. Ainsi, le tournage produit un corpus de recherche, semblable à la base de données construite par la sociologie-papier ; le montage du film correspond à une forme d'écriture qui valorise certaines associations, rapports, et interprétations dans le cadre de l'archive des images, repères et témoignages autour d'un phénomène social.

9. De l'image à la conceptualisation

L'image ne permettant pas de conceptualiser, le documentaire sociologique recourt à la métaphore et cherche à inventer de nouveaux modes de re-présentation des concepts. On dépasse la perception première de l'image et du son: c'est sur cette image et sur ce son que l'analyse sociologique et filmique s'élabore.

10. Le documentaire sociologique : combinaison des arts et de la raison

L'opposition longtemps formulée entre sociologie (didactique) et cinéma (émotion) trouve ici une résolution. Le documentaire sociologique relève de l'art cinématographique: il est le produit des tensions les préoccupations artistiques du cinéaste: narration, esthétique, réflexion et la démarche rationnelle et scientifique du sociologue. Être sociologue-cinéaste c'est saisir le social dans sa complexité avec

l'image et le son pour le retranscrire avec les préoccupations esthétiques traversant l'écriture cinématographique.

11. Complexité du réel et multidisciplinarité

La sociologie filmique est la combinaison de ces champs pluriels (ceux des divers métiers et des différentes disciplines) pour interroger un réel problématisé. C'est dans ce croisement-là, dans cette situation de distanciation et d'interrogation, qu'apparaissent les conditions de l'inventivité du documentaire sociologique. La sociologie visuelle et filmique valorise l'interdisciplinarité en s'appuyant sur des groupes de travail qui rassemblent différents métiers, savoirs et savoirs faire (cameramen, scénaristes, monteurs, photographes...) et la diversité des sciences humaines (sociologie, ethnologie, géographie, histoire, psychologie sociale...).

12. La sociologie filmique exige le temps long

La sociologie filmique exige le temps long dans la réalisation: au-delà de la démarche traditionnelle des sociologues, le documentaire sociologique réclame le temps de l'écriture, le temps de la rencontre (apprivoisement) et de la proximité avec le sujet et avec les personnages, le temps du montage, le temps de la diffusion... *Il faut du temps pour avoir une parole vraie.*

A Manifesto for Visual and Filmic Sociology

Centre Pierre Naville *Filmic Sociology Group** and *Visual Sociology Laboratory***

* Évry Paris-Saclay University

** Genoa University

The following proposals reflect the joint efforts of social science specialists and filmmakers working on behalf of two European filmic sociology research laboratories and collaborating in the wake of two international conferences: May 2015 in Genoa (Italy); and September 2016 in Évry (France). The purpose of this Manifesto is to connect the kinds of approaches taken by sociologists, on one hand, with those pursued by photographers or filmmakers, on the other. This extends, revives and re-creates certain paradigms dating from the 1950s-1970s, based on the idea that recognising the cumulative nature of a certain kind of thinking can spark its further development.

Sociology, itself the product of confrontations between several disciplines, has become a scientific activity which created the tools legitimising its own field of knowledge. Re-assessing the process producing written scientific output enhances understanding of the contributions that images and sounds can make to this process. Long neglected or considered peripheral to the abstract output, many sociologists now see perceptions of images and sounds both as bona fide variables playing a real role in objects' construction and also as key problematisation moments mobilising the conceptual apparatus associated with a particular kind of field work. Altogether, this becomes sociologists' background, initiation and point of differentiation, explaining their participation in a process culminating in the production of one representation of

reality. Sociological texts generated in this way can then be re-interpreted in light of the reader's own knowledge and perceptions.

Conceptualising how a scientific production process works within a sociological documentary entails a similar approach. Twinning like reality/sensorial perception, construction of the object/fieldwork and conceptual apparatus/prior investigation might all be mobilised by sociologists-documentary-maker coming from a similar background. Having said that, sensorial intake has a second role to play here. Sight and hearing can be made visible and audible when certain images and sounds are used. They therefore have a big role to play in the construction of a representation of reality. Choices about framing and sequencing, what goes on-camera or off, sound, camera movement, the film's rhythm and the choice of timings encapsulated in its shooting and editing – all of these phases are explicit representations of the point of view. Not to mention the fact that showing a documentary on a screen means subjecting it to spectators' receptiveness and background.

Far from wanting to normalise this field, the purpose here is to encourage debate and reflection culminating in general recognition of the value of visual and filmic texts in sociology. The present Manifesto should therefore be considered a work in progress meant to drive debate relating to shifts in a broader discipline.

1. Visual and filmic sociology opens up other perspectives

The goal here is to encourage the production of photos or films made by sociologists as part of their research work. Sociological documentaries or photos (note that everything written below applies as much to still pictures as to moving images) offer an original approach that integrates images and sounds into sociology in order to produce new outcomes. Sociologists construct the singularity of their approaches and it is on this basis that observation, analysis and conceptualisation occurs. It is crucial not to separate the observer's subjectivation from this conceptualisation work. In short, the purpose of visual and filmic sociology is to offer new research perspectives and disseminate findings to a wider audience.

2. Sociological documentaries link disciplinary approaches to the filmmaker's output

Sociology uses concepts and paradigms to apprehend social reality. A sociological documentary integrates all of the work approaches that a sociologist uses plus any employed by a filmmaker. Sociologists apprehend reality in verbal language. Cinematographic language offers them a possibility of new meanings. Visual and filmic sociology combines sociology's scientific and conceptual apparatus with the language of photography and cinema. Filmic sociology captures images and sounds and turns them into something relevant and congruent with the subject in question – at which point, the processes become an integral part of the sociological approach.

3. Sociological documentaries overcome the tensions between the language of cinema and sociological argumentation

Even as it re-casts the spotlight on emotions, narratives and individuals depicted as characters, visual and filmic sociology remains rooted in science, understood here as the ability to question, conceptualise, reject easy thinking and seek deeper understanding.

4. Sociological documentaries deconstruct evidence

It is at this level that the new field meshes with sociological critiques of presupposition. The sociologist-filmmaker's viewpoint is one that has been constructed into something scientific situated in a specific context. By looking beyond social appearances, this scientific undertaking reveals what other manufacturers of meaning may be trying to hide. Deconstructing evidence and *doxa* also means deconstructing domination. Sociological documentaries suggest and/or show the foundations and mechanisms underlying social phenomena.

5. Sociological documentaries spark debates about viewpoint diversity while amplifying reflexivity

Sociological documentaries enhance the visibility both of intersubjective interactions and of the core relationships of some of the objects found in modern sociological

thinking. The nature of this effort is based on the desire to cross very diverse visions about one and the same question while giving a range of social actors the sense that they have been recognised and their viewpoint listened to. The multitude of fragmented visions that confront one another in this field give spectators a great deal of freedom to reflect.

Sociological documentaries situate words by associating them with singular professional and generational histories and trajectories. They offer initial findings that are recognisable to certain social actors and which open dialogue up to everyone else with an interest in these questions. It is the quality of a scientific film that broadens the dissemination of a research project and raises fruitful questions. When research is restituted within the many audiences affected by it, the object of research can become the research itself.

6. Visual and filmic sociology is a way to co-produce knowledge

Through the relationship between the parties making the film and the parties being filmed, researchers negotiate with research subjects the forms and modalities of a representation in which actors' anonymity disappears. This negotiation, along with several technical questions implied in the act of filming, encourages the co-construction of the research project and sociological documentary. It is through this pre-production work and the subsequent filming and editing that space and time becomes a new social field, one whose analysis qualifies as part of the production of knowledge.

7. Sociological documentaries differ from activist documentaries and lend themselves to public sociology

Sociological documentaries differ from their activist counterparts that highlight a single point of view instead of offering a more complex construction of relevant constructs and social facts. The idea here is not only to capture hidden and/or suppressed knowledge but to enable a dynamic translation and restoration of (or expansion in) subjects' ability to be autonomous and to act. In line with the spirit of public sociology, the circulation of knowledge generated by visual and filmic

perspectives helps to rethink social sciences in a way that transcends academic pigeonholing.

8. Cinema, fragmentation of reality and sociological texts

Visual and filmic sociology is not opposed to paper sociology. Both share many codes, including narratives, representations and interpretations of reality. Texts that use images or else words are complementary forms that enrich one another reciprocally.

Perceptions of reality are fragmented. A film can re-fragment them using its own technological mechanisms. When a shot is filmed or a sound recorded – and then edited – the sociologists-filmmakers involved are being discriminatory in the sense that they are classifying, ordering and structuring these fragments of time and space in such a way as to re-construct meaning within a sociological documentary. In other words, filming generates its own body of research, similar to the database constructed in paper sociology. Film editing then corresponds to a form of writing that highlights certain associations, relationships and interpretations within a given framework comprised of an archive of images, references and interviews relating to a particular social phenomenon.

9. From images to conceptualization

Since images do not enable conceptualisation, sociological documentaries use metaphors to invent new ways of re-presenting concepts. This transcends superficial perceptions of images and sounds – something necessary because it is specifically this image and sound that lies at the heart of sociological and filmic analysis.

10. Sociological documentaries combine art and reason

The opposition that has long been imagined between (didactic) sociology and (emotional) cinema is resolved in sociological documentaries grounded in cinematographic art. The driver here are the tensions between the filmmaker's artistic concerns, which include narrative, aesthetics, reflections and the kinds of rational and scientific approaches that are generally associated with sociologists.

Being a sociologist-filmmaker means apprehending social reality in all of its complexity using images and sounds, all with a view towards re-transcribing this aesthetically via cinematographic expression.

11. Multi-disciplinarity and the complexity of reality

Filmic sociology combines a plurality of fields (professions and disciplines) in such a way as to question a reality that is generally quite problematic. It is through this crossing of approaches, in a situation based on distancing and questioning, that the conditions of inventiveness arise for sociological documentaries. Visual and filmic sociology encourages interdisciplinarity involving workgroups comprised of a variety of professions, knowledges and types of know-how (cameramen, screenwriters, editors, photographers, etc.) and mixing them with the full range of social sciences (sociology, ethnology, geography, history, social psychology, etc.).

12. Filmic sociology takes a long time

Filmic sociology needs long production times. In addition to the traditional approaches that sociologists take, sociological documentaries require time to be written and for interested parties to meet (and master their subject). Proximity to subjects and participants must also be developed, without forgetting the time it takes to do the editing work, the subsequent diffusion, etc. Speaking truth can take a while.

Les auteurs

Jean-Pierre Durand est professeur de Sociologie à l'Université d'Évry Paris-Saclay où il a fondé le Centre de recherche Pierre Naville. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de Sociologie générale et de Sociologie du Travail traduits en une dizaine de langues. Depuis deux décennies, il s'est engagé dans la réalisation de documentaires sociologiques avec Joyce Sebag sur le travail et sur *l'affirmative action* aux Etats-Unis.

Christine Louveau de la Guigneraye est maître de conférences au Centre de recherche Pierre Naville de l'Université d'Évry Paris-Saclay. Après avoir pratiqué une socio-anthropologie visuelle en tant qu'assistante de Jean Arlaud, elle a dirigé des études qualitatives filmiques pour l'industrie automobile. Son champ de recherche porte plus particulièrement sur l'exploration d'écritures cross-media.

Joyce Sebag est professeur de Sociologie à l'Université d'Évry Paris-Saclay où elle a fondé le Master *Image et Société* en 1997. Elle co-anime l'équipe de recherche en Sociologie filmique du Centre Pierre Naville où se préparent des thèses de doctorat basées sur la présentation d'un documentaire sociologique. Elle a réalisé plusieurs documentaires sociologiques avec Jean-Pierre Durand sur le travail et sur *l'Affirmative action* aux Etats-Unis.

Luca Queirollo Palmas est professeur de Sociologie de la Migration et Sociologie Visuelle à l'Université de Gênes. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur les migrations, les jeunes et les cultures de la rue.

Luisa Stagi est professeur de Sociologie à l'Université de Gênes où elle co-dirige le Laboratoire About Gender et la revue homonyme AG (www.aboutgender.unige.it). Elle est autrice de plusieurs ouvrages sur la sociologie de l'alimentation, du corps et du genre.

Luca Queirollo Palmas et Luisa Stagi, ensemble, ont fondé et animent le Laboratoire de Sociologie Visuelle (www.laboratoriosociologiavisuale.it) et ses productions filmiques. En 2015 ils ont écrit : *Fare sociologia visuale. Immagini, movimenti e suoni nell'etnografia* (<http://www.professionaldreamers.net/?p=3500>)

Jean-Pascal Fontorbes est maître de conférences à l'Ecole Nationale Supérieure de Formation de l'Enseignement Agricole. Il y enseigne le cinéma, la sociologie, l'analyse critique des médias... Il s'intéresse aux questions de constructions identitaires, à l'observation et la compréhension des sociétés rurales, tout en considérant l'audiovisuel comme un objet et un outil d'apprentissage.

Anne-Marie Granié est professeure émérite, maître de conférences et membre du laboratoire de recherche Dynamiques rurales à l'Université de Toulouse Jean-Jaurès. Elle travaille sur des questions de coopérations internationales, de sociologie et d'économie du monde rural. Avec son mari Jean-Pascal Fontorbes, elle présentera leur film *Paysans on y croit dur comme ferme*

Robert Garot is Associate Professor in the Departments of Sociology at John Jay College of Criminal Justice and the CUNY Graduate Center. He is a facilitator for the Alternatives to Violence Project in the Garden State Penitentiary, and has served as advisor to the Department of Health and Human Services and the Urban Institute.

Paola Bommarito est historien d'art contemporain, spécialisé dans le domaine de l'art relationnel dans l'espace public; Elle est professeur en "Communication des Expositions" à l'Académie des Beaux-Arts de Palerme; Elle est responsable des projets culturels pour l'association "Routes Agency" et éditeur de "Roots-Routes" magazine de culture visuelle.

Fabrizio Bruno. Photographe et chercheur dans le domaine sociale, il s'occupe aujourd'hui des projets visant à encourager la participation et la promotion de la citoyenneté active.

Livia Brusaglioni. Psychologue spécialisée dans la recherche qualitative. Elle est engagée dans des nombreux projets de recherche action sur la qualité de la vie dans l'espace public urbain. Elle est auteure de l'ouvrage "Grounded Theory. La méthode, la théorie, les outils", Bonanno (2013).

Erika Cellini. Sociologue enseignante chercheuse à l'Université de Florence (Italie). Elle est experte de méthodologie de la recherche en sciences sociales. Parmi ses publications, l'ouvrage "L'observation dans les sciences humaines", Franco Angeli (2008).

Giulia Maraviglia. Sociologue et facilitatrice chez Sociolab, structure basée à Florence (Italie), où elle est responsable du dessin et de la coordination des nombreux projets de participation. Elle utilise la production d'images comme outil de réflexion sur la qualité de la vie et sur les transformations urbaines.

Violeta Ramirez. Formée en anthropologie sociale (Université de Buenos Aires, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales Paris) et en cinéma documentaire (Université Paris Nanterre), Violeta Ramirez effectue actuellement une thèse en anthropologie filmique au sein du laboratoire Histoire des Arts et des Représentations à l'Université Paris Nanterre. Ses recherches et documentaires portent sur la sobriété énergétique en France.

Réjane Hamus-Vallée est maître de conférences au sein du département de sociologie de l'université d'Evry Val d'Essonne, et membre du Centre Pierre Naville. Elle y dirige le Master pro Image et société : Documentaire et sciences sociales.

Loïc Riom est doctorant au Centre de sociologie de l'innovation (CSI) à l'Ecole des Mines ParisTech. Sa thèse porte sur les transformations des dispositifs de valuation de la musique. Il est, par ailleurs, chercheur associé à l'Institut de recherches sociologiques de l'Université (IRS) de Genève et un membre actif de l'Unité de sociologie visuelle.

Cornelia Hummel est maître d'enseignement et de recherche au Département de sociologie et membre de l'Institut de recherches sociologiques (IRS) de l'Université de Genève. Ses travaux s'inscrivent dans le champ de la sociologie de la vieillesse et du vieillissement, avec une approche méthodologique essentiellement qualitative. Depuis 2017, elle est directrice de l'Unité de sociologie visuelle de l'IRS.

Cristina Oddone est sociologue et réalisatrice des documentaires, a mené des ethnographies au milieu carcéral, ainsi que dans des centres pour femmes victimes de

violence et centres pour auteurs de violence. Depuis septembre 2016 elle travaille pour le Conseil de l'Europe à Strasbourg sur l'application de la Convention d'Istanbul. **Massimo Cannarella** est chercheur à l'Université de Gênes. **Francesca Lagomarsino**, sociologue, chercheuse et professeur de Sociologie de l'Éducation à l'Université de Gênes. Ensemble ils font partie du *Laboratorio di Sociologia Visuale di Genova*.

François Cardì, professeur à l'Université d'Evry-Saclay, a enseigné la sociologie de l'éducation. Il travaille depuis plusieurs années sur l'utilisation de la photographie dans les sciences humaines. Il est membre du Comité de rédaction de la Nouvelle revue du Travail. Il a reçu le Prix Ilford (option argentique) en 2012.

Simon Calla est doctorant en socio-anthropologie à l'université de Bourgogne / Franche-Comté. Ses thèmes de recherche portent sur les questions liées à l'environnement, aux problèmes publics, aux actes d'expertise, ainsi qu'à l'emploi des méthodes visuelles. Il réalise actuellement un travail de thèse sur la pollution des rivières en Franche-Comté.

Christian Guinchard est Maître de conférences HDR à l'Université de Bourgogne/Franche Comté. Ses travaux de recherche mobilisent la photographie afin de mieux comprendre les regards que nous portons sur les personnes et les objets dans la ville ainsi que la visibilité des questions liées à l'environnement.

Yves Petit est photographe professionnel. Sa pratique l'oriente dans quatre directions distinctes : l'expression artistique personnelle à travers des performances mêlant photo, danse, musique..., le reportage, la transmission auprès d'amateurs, l'animation d'ateliers auprès de publics "empêchés" (hôpitaux, prisons, services sociaux...).

Emanuela Abbatecola est professeur de Sociologie du travail et de Introduction aux études de genre à l'Université de Gênes. Elle dirige le Laboratoire About Gender et la revue homonyme AG – About Gender, Rivista Internazionale di studi di genere (www.aboutgender.unige.it/).

Anne Marcellini est professeure associée, Faculté des Sciences Sociales et Politiques, Université de Lausanne, Suisse. Responsable du Master en Activités Physiques Adaptées et Santé de l'Institut des Sciences du Sport de l'Université de Lausanne. Présidente depuis 2004 de l'association de recherche « Corps et Culture ».

Nesma Elbatrik est professeure de sociologie de l'information audio-visuelle et maître de recherche et d'enseignement au Département Radio - Télévision Faculté de Communication de masse, Université du Caire.

Tommaso Fabbri est professeur à l'Université de Modène et Reggio Emilia et directeur du projet "Short on Work". **Giulia Piscitelli** et **Giorgio Riso** sont chargés de recherche en relations de travail (Université de Modène et Reggio Emilia) et font partie de l'équipe du projet. **Antonella Capalbi** et **Eleonora Costantini**, également membres du groupe de travail sur le travail à distance, ont participé à l'École doctorale internationale "Travail, développement et innovation" (Université de Modène et Reggio Emilia).

Jean-Pierre Durand est professeur de Sociologie à l'Université d'Évry Paris-Saclay où il a fondé le Centre de recherche Pierre Naville. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de Sociologie générale et de Sociologie du Travail traduits en une dizaine de langues. Depuis deux décennies, il s'est engagé dans la réalisation de documentaires sociologiques avec Joyce Sebag sur le travail et sur *l'affirmative action* aux États-Unis.

Christine Louveau de la Guigneraye est maître de conférences au Centre de recherche Pierre Naville de l'Université d'Évry Paris-Saclay. Après avoir pratiqué une socio-anthropologie visuelle en tant qu'assistante de Jean Arlaud, elle a dirigé des études qualitatives filmiques pour l'industrie automobile. Son champ de recherche porte plus particulièrement sur l'exploration d'écritures cross-media.

Joyce Sebag est professeur de Sociologie à l'Université d'Évry Paris-Saclay où elle a fondé le Master *Image et Société* en 1997. Elle co-anime l'équipe de recherche en Sociologie filmique du Centre Pierre Naville où se préparent des thèses de doctorat basées sur la présentation d'un documentaire sociologique. Elle a réalisé plusieurs documentaires sociologiques avec Jean-Pierre Durand sur le travail et sur *l'Affirmative action* aux États-Unis.

Luca Queirolo Palmas est professeur de Sociologie de la Migration et Sociologie Visuelle à l'Université de Gênes. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur les migrations, les jeunes et les cultures de la rue.

Luisa Stagi est professeur de Sociologie à l'Université de Gênes où elle co-dirige le Laboratoire About Gender et la revue homonyme AG (www.aboutgender.unige.it/). Elle est autrice de plusieurs ouvrages sur la sociologie de l'alimentation, du corps et du genre.

Luca Queirolo Palmas et Luisa Stagi, ensemble, ont fondé et animent le Laboratoire de Sociologie Visuelle (www.laboratoriosociologiavisuale.it) et ses productions filmiques. En 2015 ils ont écrit: *Fare sociologia visuale. Immagini, movimenti e suoni nell'etnografia* (<http://www.professionaldreamers.net/?p=3500>).

Sociologie Visuelle et filmique - Le point de vue dans la vie quotidienne rassemble des contributions de photographes et de cinéastes, tous sociologues, anthropologues, ethnographes, ethnologues, géographes, historiens...

La *vie quotidienne* y apparaît comme un raccourci pour réunir une diversité d'objets traités par les sciences humaines et sociales. Le *point de vue* fait converger –ou diverger– les auteurs sur leur double positionnement d'intellectuels et de preneurs d'images.

Qu'ils traitent de la photographie ou du cinéma, les chapitres de ce livre interrogent la fonction heuristique des images pour mieux connaître nos mondes sociaux. Ils cherchent à comprendre comment les images (et les sons) peuvent –ou non– rendre compte différemment des émotions, de la subjectivité, de l'intime, des troubles et des joies des individus et des populations.

De la pratique scientifique *avec l'image*, au travail du réel *par l'image*, chacun a conscience de tout ce que les disciplines ont à gagner dans une *science publique* qui, avec réflexivité, fait parler les silences.

ISBN: 978-88-97752-97-4

